

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE DRAMATURGIE INQUIÈTE DES MÉDIAS

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

FRANCIS DUCHARME

JANVIER 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Je remercie ma directrice de thèse, Lucie Robert, dont les méthodes rigoureuses, l'érudition et l'envergure de réflexion ont, je l'espère, contaminé l'écriture de cette thèse. Plusieurs autres universitaires ont influencé mes travaux et ont soutenu leur pertinence. Parmi eux, je remercie le président de la Société québécoise d'études théâtrales, Hervé Guay, pour ses conseils, son soutien moral et ses offres de collaboration à des recherches.

Je reconnais que l'aide financière du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) a été indispensable à la réalisation matérielle de cette thèse.

Une thèse demande aussi une nourriture régulière sur le plan intellectuel. Parmi elles, et pour dissiper tout malentendu à cet égard, j'aimerais souligner mon appréciation, au sein de plus d'un média, de plusieurs journalistes et artisans de la presse écrite, de la radio et de la télévision. Leur travail de qualité accentue par comparaison les défauts de certains de leurs collègues et employeurs décriés dans les textes dramatiques.

Enfin, je rends hommage à la complicité intellectuelle et affective de Marie-Eve Blanchard et à son soutien de très longue durée. Je dédie cette thèse à l'avenir de notre fils.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
Un théâtre déclassé par les médias? .....	2
Méthode et cheminement de la thèse.....	7
CHAPITRE 1	
PENSER LES MÉDIAS DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE .....	12
Situer et définir les médias dans une perspective politique.....	17
Un champ névralgique de l’imaginaire contemporain .....	32
Éléments de méthode pour l’analyse des pièces.....	39
Réflexivité du drame et esthétique médiatique .....	48
CHAPITRE 2	
SATIRE D’UNE TÉLÉVISION PUBLIQUE EN DÉRIVE :	
<i>LES ABOYEURS</i> DE MICHEL MARC BOUCHARD .....	61
Intégrer du mordant à la structure d’une comédie.....	66
Parodie du travail des journalistes télé .....	69
Satire de la gestion télévisuelle et de ses orientations politiques .....	72
Critique du public et de sa représentation .....	75
CHAPITRE 3	
CHRONIQUE D’UNE AVANT-GUERRE MÉDIATIQUE : <i>STUFF HAPPENS</i> DE DAVID HARE .....	86
Chronique épique d’un dramaturge-chroniqueur .....	87
Une politique-spectacle électoraliste .....	95
Discrétion journalistique et contrepoids des narrateurs.....	103
Responsabilité citoyenne et culture de masse .....	112
CHAPITRE 4	
ARRÊTS SUR IMAGE DANS LE FLOT DES NOUVELLES DE GUERRE :	
<i>BAMBILAND</i> D’ELFRIEDE JELINEK.....	119
Un flux de conscience sarcastique.....	120

Transposition des reportages de guerre .....	128
Culture de l'innocence et de la citoyenneté infantile .....	135
CHAPITRE 5	
MYTHIFICATION MÉDIATIQUE, DE LA VEDETTE À LA VICTIME DE CRIME :	
<i>FÉLICITÉ D'OLIVIER CHOINIÈRE</i> .....	148
Un jeu de rêve à quatre voix .....	149
De l'émoi médiatique à la félicité normative .....	154
La messe médiatique .....	164
L'inceste médiatique .....	174
CHAPITRE 6	
TEMPORALITÉ D'UNE LECTRICE DE JOURNAL SUR INTERNET :	
<i>JE PENSE À YU DE CAROLE FRÉCHETTE</i> .....	182
Réception des médias et conflit intérieur .....	183
Des techniques de communication dans l'histoire .....	191
<i>Drame-de-la-vie</i> mondialisée et histoire contemporaine .....	200
CONCLUSION.....	214
Parcours d'une forme dramatique et d'un procès des médias .....	214
Un espace public mondial?.....	218
Un travail sur la temporalité .....	221
La communication comme enjeu réflexif et émotif .....	225
Le manque et l'historicité .....	228
BIBLIOGRAPHIE.....	233

## RÉSUMÉ

Les médias sont l'un des thèmes majeurs du théâtre contemporain, au point de constituer l'un des facteurs principaux qui en structurent les choix esthétiques. Cette thèse amorce une réflexion sur cette tendance thématique, qu'elle met à l'épreuve par l'analyse de cinq œuvres dramatiques écrites entre 1999 et 2012 : *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard (1999), *Stuff Happens* de David Hare (2004), *Bambiland* d'Elfriede Jelinek (2004), *Félicité* d'Olivier Choinière (2007) et *Je pense à Yu* de Carole Fréchette (2012).

Les pièces étudiées s'inspirent de près ou de loin de l'actualité récente et comportent toutes une représentation de son traitement dans la presse, à la télévision ou dans les textes journalistiques en ligne. Ces points communs invitent à mesurer la nécessité d'adjoindre la question des médias à l'engagement de l'écriture dramatique dans un enjeu d'actualité, comme la guerre en Irak par exemple. Traiter le thème des médias au théâtre consiste soit à représenter le milieu du journalisme, soit à représenter la réception des nouvelles par des téléspectateurs, des lecteurs de journaux ou des internautes. Ces représentations fictives prennent une forme proprement dramatique, des actions et des dialogues attribués à des personnages, mais aussi différentes formes de narration : le théâtre raconte littéralement l'actualité et son traitement médiatique. Les pièces sont choisies comme des cas spécifiques qui permettent d'observer un traitement différent des médias selon les types de nouvelles représentés : les nouvelles régionales, l'actualité des relations diplomatiques, les nouvelles de guerre, les nouvelles mondaines, les faits divers et les brèves étrangères. Chaque facette du thème appelle un point de vue particulier. Les cinq pièces sont ainsi exemplaires parce qu'elles permettent de réfléchir à la situation des médias sous diverses formes dramatiques. Elles emploient respectivement la satire, la pièce épique à dimension documentaire, le monologue, le drame onirique et le drame psychologique.

Ces cas spécifiques permettent néanmoins d'observer des constantes dans l'imaginaire du journalisme et dans l'esthétique des pièces. De la charge radicale à la critique modérée, les cinq pièces se montrent toutes inquiètes à l'égard de l'institution du journalisme, de sa place précaire ou trop impérieuse dans la société, ainsi que du comportement du public des médias. La représentation critique de ces spectateurs médiatiques devient un enjeu de plus en plus important. Dans les cinq cas, la structure et l'esthétique des récits médiatiques sont mises en évidence dans les pièces par le recours aux multiples possibilités du drame moderne, dont elles renouvellent la pertinence. Ce travail de réflexivité esthétique et de mise en forme en contrepoint révèle des ressorts peu visibles du drame existentiel de la vie contemporaine marquée par la temporalité médiatique. Les cinq pièces relèguent au second plan le drame de l'événement récent pour faire de sa perception l'enjeu même du conflit, bien souvent intérieur, engagé contre l'hégémonie. Cette thèse montre ainsi que la dramaturgie est un lieu bien outillé pour interroger l'emprise profonde des médias sur l'imaginaire.

Mots clés : théâtre (littérature); dramaturgie; représentation des médias; figures de journalistes; public; 21<sup>e</sup> siècle; 2000-2009; 2010-2019; actualité; histoire récente; contemporain, esthétique; Michel Marc Bouchard; David Hare; Elfriede Jelinek; Olivier Choinière; Carole Fréchette.

## INTRODUCTION

Pourquoi le théâtre contemporain s'intéresse-t-il autant aux médias? Dans ma fréquentation des salles montréalaises, d'aussi loin que je puisse me souvenir comme spectateur, au moins depuis le début de la décennie 2000, je n'ai de cesse de constater l'importance thématique et formelle des médias. Je me souviens avoir été marqué comme jeune spectateur durant mes études collégiales par *Ze Buddha's Show* de Pascal Contamine, que j'avais reçu comme une charge fracassante contre le caractère profondément médiocre de la culture télévisuelle contemporaine<sup>1</sup>. Présenté par un narrateur, le protagoniste de la pièce est un Nord-Américain moyen placé en contexte futuriste. Après une lutte à mains nues contre son téléviseur, il ingère une surdose de médicaments pour se suicider. Il tombe ensuite littéralement de son cercueil, juché dans les airs, dans un monde des morts conçu à l'image de son propre monde, c'est-à-dire comme une émission télévisuelle qui célèbre son statut de cent milliardième défunt. Bouddha et les divinités de diverses mythologies y étaient représentés comme prenant part à un jeu-questionnaire, à un *talkshow* ou encore à une télé-réalité. Avec l'éclectisme déjanté et grotesque de ce mélange, Contamine mettait en contraste, par rapport aux figures spirituelles de l'au-delà, le manque de transcendance et de sens profond de l'univers médiatique. Dans ce cas et dans bien d'autres, la charge contre la domination de la télévision par sa parodie justifiait la reprise sarcastique de cette esthétique télévisuelle de la variété éclectique. Avec le recul, je postule que ce spectacle s'inscrit dans la foulée du marquant *Cabaret Neiges noires*<sup>2</sup>, mais en mettant au jour le poids des médias qui y étaient latents : même esprit *fin-de-siècle*, même humour clownesque sombre contre cet esprit d'époque, même utilisation pessimiste du suicide comme embrayeur d'un drame déjanté. Au surplus, accessoire révélateur, le téléviseur sur scène jouait dans cette autre pièce une fonction plutôt sombre, voire mortifère, pour le personnage qui la visionne, la Vieille Dame.

---

<sup>1</sup> Texte et mise en scène de Pascal Contamine (le texte sous le pseudonyme d'Étienne Thana), Théâtre de Quat'sous, Montréal, mars 2003.

<sup>2</sup> Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, *Cabaret Neiges noires*, Montréal, VLB, 1994, 213 p. Mise en scène de Dominic Champagne, La Licorne, Montréal, 1992. Le téléviseur y est l'outil d'abrutissement du personnage de la Vieille Dame et de son évocation dans la nostalgie du passé.



Je donne un second exemple : au Festival TransAmériques de 2010, alors que je concevais le présent projet de thèse, j'assistais à l'un des moments forts du festival, une colossale reprise en une seule représentation de la trilogie des *Tragédies romaines* de Shakespeare. La mise en scène d'Ivo van Hove plaçait les conflits politiques romains dans un cadre actuel. Ce choix donnait l'impression à première vue que les travers de la politique étaient restés les mêmes depuis l'Antiquité. Or, la mise en scène anachronique accordait une très grande place aux médias électroniques. Les personnages livraient leurs répliques en entrevues, en débats télévisés ou en conférence de presse, plusieurs écrans rediffusant cette action simultanément. Quelques didascalies et passages narratifs étaient présentés par de faux bulletins de nouvelles diffusant des images de guerre contemporaine. Un fil de presse défilait sans cesse au-dessus de la scène, pour donner des informations historiques très brèves, comme la date des batailles ou celles du décès de chaque personnage. À chaque entracte, les spectateurs étaient invités à changer de place dans la salle ou à venir s'asseoir sur la très vaste scène du Monument-National, où se trouvaient des sofas et des postes d'ordinateur connectés à Internet que nous pouvions utiliser durant le spectacle. Contrairement à l'esprit original de la trilogie de Shakespeare, la surcharge des procédés techniques et les possibilités de participation ludique faisaient volontairement obstacle à une écoute attentive de ces trois textes du répertoire. De la sorte, Van Hove mettait en évidence un instrument de plus en plus déterminant dans l'exercice du pouvoir contemporain : les médias de masse.

### *Un théâtre déclassé par les médias?*

Un état de la question du sujet des médias et de leur lien avec le théâtre m'a permis de constater à quel point tout restait à faire, notamment pour ce qui est de penser la question des médias comme thème théâtral. En 2010 et 2011, un travail de recension de pièces m'a permis de mesurer l'ampleur quantitative de ce thème des médias dans la dramaturgie, qui justifie l'urgence de s'y arrêter<sup>3</sup>. Cette représentation du thème peut prendre plusieurs formes, selon le point de vue privilégié. Les pièces peuvent faire tenir par leurs personnages un discours au sujet des médias, dans les dialogues et les monologues; elles peuvent mettre en intrigue le

---

<sup>3</sup> Les titres de ce corpus témoin se trouvent dans la section 2. de la bibliographie, après les œuvres étudiées. Il comporte des pièces de diverses nationalités, écrites en français ou en anglais, ainsi que des pièces traduites. Cette recension, forcément partielle et lacunaire, a été mise à jour ponctuellement, mais de manière non systématique. Je remercie Hervé Guay d'y avoir apporté sa contribution.

travail des journalistes et des autres professionnels des médias; elles peuvent aussi mettre en scène la réception médiatique, comme celle d'un téléspectateur assis devant son écran; elles peuvent finalement intégrer le style journalistique, notamment lorsqu'elles s'inspirent d'événements réels. Parmi plus de cinquante textes dramatiques recensés sur ce thème, presque aucun ne se réjouit de la situation des médias. La critique, de modérée à radicale, mais toujours négative, y est la règle. Que nous dit la somme de ces jugements négatifs à propos de l'état du journalisme, de l'information sur l'actualité, voire de notre connaissance du monde? Que nous dit-elle d'elle-même, c'est-à-dire des prises de position politiques et esthétiques du théâtre? Comment la dramaturgie et le théâtre, en tant que formes de texte et de communication, mettent-ils à profit les moyens qui leur sont propres pour s'interroger sur l'importance, dans nos vies, du bruissement de la radio et de la télévision, des images en rafale de cette dernière, des grandes photos en une dans les journaux, du ton factuel des brèves nouvelles quotidiennes ou encore du fatras de données disponibles sur Internet?

Il y a là des questions complexes, qui nécessitent une analyse d'un petit nombre de pièces parmi le corpus recensé. Les cinq pièces qui feront chacune l'objet d'un chapitre sont exemplaires de la tendance thématique. Elles permettent d'observer comment le thème des médias se déploie dans la dramaturgie depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle de façon à en motiver les choix esthétiques. L'ordre des chapitres sera celui de l'ordre chronologique de la publication originale des cinq pièces retenues : *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard (2008 [1999]), *Stuff Happens* de David Hare (2005 [2004]), *Bambiland* d'Elfriede Jelinek (2006 [2004]), *Félicité* d'Olivier Choinière (2007) et *Je pense à Yu* de Carole Fréchette (2012). Ces analyses tracent donc un parcours de la *dramaturgie inquiète des médias*. Les deux premières pièces représentent le travail médiatique avec ses journalistes et autres professionnels des communications, alors que les autres pièces représentent de plus en plus la réception des nouvelles par le public : les téléspectateurs, les lecteurs de journaux ou de magazines, ou encore les internautes. D'un texte à l'autre, ainsi, le point de vue se déplace, la préoccupation pour les médias se transforme, les sujets d'actualité ne sont pas les mêmes. D'autres choix de textes auraient été possibles, sans doute. Les cinq pièces choisies font partie de celles qui, complexes et nuancées, offrent un travail sur le thème qui va plus loin que sa dénonciation sommaire ou que son occurrence anecdotique. Chacune pose des défis



d'interprétation et comporte des aspects intrigants, qui méritent une analyse approfondie. Parmi les auteurs de ces textes, certains consacrent un pan majeur de leur démarche d'écriture à l'analyse critique des médias, si bien que plus d'une pièce d'une même personne aurait pu être étudiée. Toutefois, traiter d'un seul auteur n'aurait sans doute pas permis un portrait aussi général de la dramaturgie contemporaine.

Au surplus, je n'ai pas trouvé de travaux d'envergure sur la problématique des médias au sujet de l'ensemble de l'œuvre d'un même auteur dramatique, qui aurait permis d'en étendre le modèle d'analyse à d'autres auteurs. La recherche préalable à cette problématique des médias provient plutôt de ma lecture d'ouvrages et d'articles qui traitent du théâtre contemporain dans sa globalité, et qui signalent ponctuellement l'importance de la question. *Le théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann a servi d'embrayeur de réflexion et d'hypothèses. Selon Lehmann, les dramatiques télévisuelles et le drame cinématographique ont pris les fonctions qu'occupait le drame scénique d'autrefois, populaire comme bourgeois. L'audiovisuel réussit beaucoup mieux une représentation hyperréaliste et diverses techniques utiles à la tension dramatique, comme les effets spéciaux, si bien qu'il accapare presque tout le champ dévolu à une telle esthétique destinée au grand public. Dès lors, Lehmann propose la notion — controversée, j'y reviendrai — de « théâtre postdramatique » comme dénominateur commun pour décrire la diversité des tendances en théâtre depuis les années 1980. Il entend par là une émancipation du théâtre par rapport aux règles du *drame*, au sens aristotélicien et hégélien, c'est-à-dire la nécessité de représenter des personnages psychologiques et une histoire ordonnée selon une logique d'unité d'action, centrée sur la progression d'un grand conflit. La réflexion de Lehmann sur la période actuelle, dite elle-même postdramatique, repose sur l'idée que la culture de l'écran est devenue dominante, alors que le théâtre et la littérature sont relégués au rang d'activités culturelles minoritaires. Dans cette perspective, l'essor de la culture de l'écran place le théâtre dans une posture de concurrent déclassé par rapport aux médias, une posture qui est propice à une opposition conflictuelle envers eux. En épilogue, Lehmann prolonge cette idée pour défendre la fonction critique du théâtre, mais seulement lorsqu'elle se fait très indirecte. L'engagement doit se faire par différenciation de la forme médiatique du pouvoir : « la question du théâtre politique se transforme radicalement sous les conditions de la société de l'information. [...] Ce n'est

pas par la thématisation directe du politique que le théâtre devient politique, mais par la signification implicite de son *mode de représentation*<sup>4</sup>. » Par opposition à un « monde dominé par les médias qui modèlent toute perception de façon massive », le théâtre postdramatique pratiquerait une « politique de la perception<sup>5</sup> » en construisant des formes en contrepoint avec l'esthétique dominante.

Malgré l'idée de Lehmann selon laquelle l'engagement ne doit se faire que par une démarche formaliste, de nombreuses pièces intègrent aussi les médias comme un thème dramatique. On le remarque dans le péri-texte des pièces contemporaines : les textes de présentation des éditeurs et des diffuseurs de spectacle mettent souvent en évidence l'enjeu conflictuel des médias<sup>6</sup>. En outre, les médias apparaissent comme une cible secondaire des auteurs dramatiques lorsque d'autres enjeux occupent la place thématique centrale, notamment ceux qui s'inspirent *des actualités*<sup>7</sup>. Peut-on dire à cet effet que le théâtre les rediffuse, qu'il agit tel un « média » lui-même par compensation à l'égard de médias jugés insuffisants ? C'est en partie pour répondre à une telle question que j'ai choisi des pièces qui ont pour point commun de s'inspirer d'événements et d'enjeux réels de l'actualité récente, dont les journalistes ont parlé les premiers. Pour le dire autrement, les médias deviennent la source féconde d'un drame littéraire sous l'inspiration de faits réels dans lesquels ils joueraient un rôle dramatique. À ce propos, malgré quelques passages où il donne le drame pour moribond ou obsolète, Lehmann se voit forcé parfois de nuancer, de décrire un entre-deux : « le théâtre *postdramatique* ne signifie pas : un théâtre simplement "indépendant" ou "au-delà" du drame. Il signifie plutôt l'épanouissement et l'éclosion d'une potentialité de la

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 279. L'auteur souligne.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>6</sup> Ce sont pour de tels textes que ma compilation du corpus témoin a été la plus fructueuse. Je remercie le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), dont l'excellente base de données inclut des mots clefs (donc des thèmes) et des résumés de pièces québécoises. Cependant, j'estime nombreuses les pièces qui traitent des médias, mais qui préfèrent ne pas l'annoncer ouvertement, selon les préférences énoncées par Lehmann ou selon un choix stratégique à l'égard de leur propre médiatisation. Par exemple, à défaut d'un outil centralisé similaire à celui du CEAD, ma recension du corpus français a été beaucoup plus ardue et peu fructueuse, toutes proportions gardées.

<sup>7</sup> Le terme au pluriel désigne ici les représentations textuelles, photographiques, sonores et vidéos diffusées dans les médias d'information. Par *actualité* au singulier, je désignerai plutôt l'ensemble des faits vécus récemment par une société, en faisant abstraction de leur représentation.

désintégration, du démontage et de la déconstruction dans le drame<sup>8</sup>. » Dans ce contexte où ont été créés et continuent d'être créés depuis les années 1880 de nombreux « drames impurs<sup>9</sup> », il semble nouveau que l'élément déclencheur ou que l'objet du conflit central concerne directement la situation des médias. Pour l'expliquer, je pose l'hypothèse que le théâtre, par cette situation de minorité par rapport aux médias et par les moyens dont il dispose, est l'un des lieux privilégiés pour offrir un point de vue critique sur les médias et sur le monde contemporain.

La tendance observée me semble d'abord une conséquence tout à fait cohérente de la responsabilité accordée aux médias par Lehmann dans l'évolution du théâtre vers une position minoritaire. En ce qui concerne la situation du champ du théâtre, les auteurs dramatiques peuvent difficilement se tenir loin du milieu des médias, car bon nombre d'entre eux occupent également des emplois de travailleurs culturels, dont les principaux employeurs sont désormais souvent de grands conglomerats médiatiques. Leur source d'inspiration est ainsi à proximité. Ils sont même appelés à exercer des fonctions de chroniqueur, de critique, voire de journaliste. Les médias spécialisés ne suffisent pas, les écrivains ont besoin aussi des grands médias pour assurer la visibilité de leur œuvre<sup>10</sup>. À ce propos, l'évolution du traitement du théâtre dans les rubriques culturelles des médias pourrait être un facteur qui encourage le discours du théâtre sur ces derniers<sup>11</sup>. Ces facteurs d'explication de la place que prennent les médias comme thème littéraire n'interviennent pas seuls. Le théâtre dispose de moyens privilégiés pour s'engager dans cette réflexion critique, comme je souhaite le vérifier

---

<sup>8</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 62.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 70, citant la *Théorie du drame moderne* de Peter Szondi.

<sup>10</sup> Cette dépendance des écrivains envers les grands médias est l'enjeu central de *L'imposture*, une pièce d'Evelyne de la Chenelière. Elle offre une critique des contraintes de la visibilité publique à laquelle l'écrivain, de préférence beau, jeune et de sexe masculin, est incité à se plier pour se faire connaître à la télévision et dans la presse grand public. Je me réfère à ce propos à l'article d'Hélène Jacques, « Portrait de l'auteur en vedette de la télévision dans *L'imposture* d'Evelyne de la Chenelière », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 73-86. Dans le même dossier, Carole Fréchette abonde dans le même sens en entrevue, ajoutant la nouvelle nécessité, un peu inconfortable, d'avoir à éditer un site Internet comme plateforme d'autopromotion. Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 19.

<sup>11</sup> Hervé Guay, « La bataille perdue de la visibilité médiatique du théâtre », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 46-48.

par cette thèse. La contribution spécifique du théâtre au sujet de l'enjeu des médias nécessite d'approfondir les textes avec une approche qui tient compte de l'esthétique. Il existe une tradition d'engagement dans les affaires de la Cité propre au théâtre occidental, mais la forme et les enjeux de cet engagement évoluent. Or, l'un des principaux enjeux politiques de notre temps est celui des médias. Lorsque l'écriture dramatique s'engage à traiter d'un enjeu d'actualité, de façon presque incontournable, elle tient compte aussi de la question des médias. En se penchant sur de tels cas où le journalisme et des histoires journalistiques sont tous les deux représentés, cette thèse étudie le temps présent pensé par la dramaturgie en cherchant comment l'importance des médias influence l'écriture.

#### *Méthode et cheminement de la thèse*

L'enjeu des médias est fortement transdisciplinaire, si bien qu'il aurait été restrictif et difficile d'aborder la question avec une méthode étroitement délimitée, surtout pour étudier cinq cas relativement différents. Dans un premier temps, c'est dès l'étape de leur définition que les médias font débat, provoquent des interprétations divergentes. Comme définition, je choisis pour cette thèse la plus fréquente dans les sciences humaines : *médias* désigne les entreprises de journalisme, c'est-à-dire un champ social et culturel. Cette définition est moins fréquente en études littéraires comme en études théâtrales, où les médias désignent généralement des outils, des techniques d'expression. Or, il s'agit de deux problématiques tout aussi importantes, voire de deux sujets différents, même s'ils sont liés. Ces définitions sont précisées et nuancées dans le préambule théorique (chapitre 1). Soutenue par des textes de sciences politiques et de sociologie, la réflexion sur l'état des médias est l'un des points de départ pour l'analyse des textes. Elle se montre susceptible de fournir un premier niveau de lecture du procès que plusieurs pièces font des médias. Le premier chapitre élabore une approche pour surmonter la difficulté d'articuler cette perspective politique avec l'analyse de l'esthétique des pièces. Ce chapitre développe donc en tout premier lieu la réflexion sur la situation du théâtre par rapport aux médias comme institutions, puisque ma lecture de Lehmann est mon point de départ théorique.

Toutefois, ces explications théoriques demeurent loin de la forme des textes. Certains points dans les ouvrages de sciences sociales permettent d'étendre la réflexion sur les médias à des lectures philosophiques qui traitent de la manière d'imaginer le temps contemporain : la



modernité, la mondialisation, l'événement, l'actualité et le passage à l'histoire. Voilà le point d'ancrage grâce auquel je relierai la perspective présentée à une méthode d'analyse des pièces contemporaines. La poétique de Jean-Pierre Sarrazac m'apparaît plus adéquate pour penser les divers niveaux d'impureté du drame contemporain que l'ouvrage de Lehmann précédemment cité<sup>12</sup>. Elle offre d'abord d'excellentes pistes pour penser le travail de la forme esthétique sur la temporalité contemporaine, ce qui permet de ramener l'abstraction des considérations philosophiques à des observations concrètes sur les procédés d'écriture. Aussi, ces procédés modernes dans le drame, selon Sarrazac, ont comme trait récurrent de favoriser la réflexivité esthétique du théâtre à l'égard de lui-même. En guise de dernière charnière du chapitre 1, ce miroir esthétique permet de jeter les bases d'une analyse d'une réflexivité au théâtre qui se fait aussi le miroir critique de traits esthétiques *dans* les médias. Plusieurs textes théoriques offrent des concepts pour cerner certains traits formels privilégiés dans les médias : les *esthétiques marchandes*, le *kitsch*, les *stéréotypes*, les *mythes* modernes et la *banalisation*. Présenter ces concepts à l'avance permet de mieux discuter leurs limites et leurs ambiguïtés, déjà connues avant leur mise à l'épreuve par les analyses qui, elles, apportent un nouvel éclairage sur ces théories et sur l'esthétique médiatique.

Les cinq autres chapitres débutent par l'analyse de la structure et de la forme globale de chaque pièce, ce qui permet de clarifier dans quelle mesure chacune dramatise les actualités et le système médiatique. À divers degrés, elles font aussi autre chose, c'est-à-dire que les personnages *racontent* ces histoires de médias plus souvent qu'ils ne les incarnent. Les répliques et les gestes peuvent aussi avoir une dimension symbolique, qui dépasse l'action littérale de représenter ou de raconter. La modernité du drame selon Sarrazac est là, dans son mélange avec diverses formes de narrativité et d'expression poétique. Ces considérations sur la forme du drame influencent ensuite le premier niveau d'analyse de la critique des médias. Elles ouvrent des pistes pour décrire comment la dramaturgie exprime un point de vue littéraire sur le propos politique. En un second niveau, les analyses se penchent sur certains aspects plus symboliques ou équivoques dans les textes en mettant à l'épreuve l'hypothèse d'un travail de réflexivité de la dramaturgie à l'égard de l'esthétique des médias.

---

<sup>12</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, 402 p.

Dans la première pièce analysée, *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard, la situation du conflit entre des journalistes caricaturaux dans les locaux d'une télévision d'État permet d'exposer clairement le dénominateur commun des pièces étudiées, soit la dérive des médias au détriment de leur mandat de service public. Sa fable comique est judicieuse, puisque l'absence de faits d'actualité à couvrir dans une petite ville fictive agit telle une dénonciation métaphorique de la vacuité des actualités locales et de la course à la nouvelle, qui n'en est pas vraiment une. Cependant, dès cette pièce, et encore plus dans les suivantes, le point de vue donné sur la problématique se déplacera de plus en plus vers celui de la réception des messages médiatiques. La question du jugement implicite des pièces et de leurs personnages à l'égard des spectateurs médiatiques (du téléspectateur, du lecteur de journaux, etc.) est un point névralgique, qui assure une part de complexité et d'ambiguïté à l'humour de Bouchard. Ce public est-il pensé comme le même que le public de théâtre, ou ce dernier est-il appelé à s'en dissocier pour se faire complice de la critique? L'idée d'une hiérarchisation des niveaux de culture et des rapports aux médias est-elle reconduite ou déconstruite?

L'opinion publique occupe une place encore plus cruciale dans *Stuff Happens* de David Hare, puisque cette pièce met en intrigue la longue stratégie de communications qui a rendu possible la Guerre en Irak, de 2001 à son déclenchement en 2003. Le point de vue est placé en amont de la communication médiatique, chez les dirigeants et leurs conseillers en relations publiques. Le drame est ponctué par cinq monologues et par de nombreuses courtes interventions de narrateurs qui participent directement de la critique de la guerre et d'un désaveu du travail des commentateurs autorisés. La question des médias, aussi décisive soit-elle dans la pièce, se retrouve dans l'ombre des jeux de coulisses de politiciens. Or, la pièce comporte une critique du travail journalistique, et recèle même un niveau de critique plus profond à l'égard de la culture médiatique. Cette réflexion disséminée dans le texte offre des pistes de réponse à la question énoncée en fin de pièce : comment se fait-il que la population des États-Unis ait, en aussi grand nombre, adhéré aux mensonges de l'administration Bush jusqu'à sa réélection en 2004 et même plus longtemps encore? Subsidiairement, comment comprendre l'appui à cette guerre au Royaume-Uni ou ailleurs dans le monde?

*Bambiland* d'Elfriede Jelinek traite de la même question, mais autrement. Elle tente de rendre compte de la psychologie des téléspectateurs durant le début de l'invasion. Jelinek

restitue en un monologue la pensée d'un téléspectateur en rapiécant les bribes de discours d'une chaîne d'information continue des États-Unis. La critique y est plus complexe, parce que diffractée vers un plus grand nombre d'adversaires que les journalistes et le pouvoir économique ou politique derrière eux. Plutôt que de bien séparer les séquences télévisuelles, le monologue rend compte de la confusion mentale du téléspectateur et de l'effet de séduction des médias. Il suggère une sorte de déficit de l'attention du narrateur qui aurait intériorisé le rythme du *zapping*. Le texte est volontairement instable : dans une même phrase, le sujet grammatical passe du téléspectateur aux soldats, puis aux journalistes, à quoi il faut ajouter la voix de l'auteur qui intervient parfois. Quelques passages semblent totalement hors propos et incompréhensibles à la première lecture. Parmi ceux-ci se trouvent les passages qui évoquent des figures de faons et de dauphins. Il peut alors sembler que nous soyons dans la transposition d'un changement de chaîne télévisuelle. Or, il est possible d'y voir d'autres interprétations. Dans le choix de ces symboles réside une réflexion de fond sur les liens entre les industries culturelles et l'état du journalisme.

Je prolongerai la réflexion sur la culture de masse dans *Félicité* d'Olivier Choinière. La pièce se penche sur les lecteurs de journaux et de magazines. Cette pièce transpose dans la fiction un épisode de la vie d'une vedette musicale mondiale, Céline Dion, ainsi qu'une histoire de séquestration et d'inceste inspirée d'un vrai fait divers. La pièce se déroule comme si elle était le rêve éveillé de l'un des personnages, Caro, qui se raconte dans le miroir une histoire fusionnant ces deux récits médiatiques et celui de son propre quotidien de caissière. Dans ce rêve éveillé, ses trois collègues de travail partagent la narration cauchemardesque. Le glissement d'une histoire à l'autre mérite une attention particulière : pourquoi rapprocher deux types de nouvelles que tout semble opposer? Il s'agit, d'un côté, des magazines mondains et de leurs récits de la vie des vedettes, de l'autre, du battage médiatique dans les journaux autour d'un crime sordide. Je montrerai que le travail d'écriture dramatique permet de tisser des liens étonnants, qui suscitent une réflexion sur le médiatique.

La critique passe des médias au *médiatique* au sens où ce sont les perceptions et les attitudes du public qui sont de plus en plus importantes dans les pièces. *Je pense à Yu* de Carole Fréchette (2012) est le drame psychologique de Madeleine, une lectrice de journaux. Cette pièce est parmi les premières à rendre compte de l'arrivée d'Internet dans le quotidien.



L'ordinateur en réseau y est omniprésent en tant qu'outil de la protagoniste. L'élément déclencheur du drame, un entrefilet paru dans un quotidien en 2006 bouleverse Madeleine sans qu'elle arrive à expliquer pourquoi. Cet article annonce un fait pourtant très éloigné : la libération d'un militant des manifestations de Tiananmen mis en prison en 1989. Elle entreprend donc des recherches en ligne pendant dix jours pour mieux connaître cet épisode de l'histoire chinoise et pour comprendre ce qui, dans son propre passé, explique son bouleversement. Sa recherche en ligne justifie une grande importance du texte projeté à l'écran ou lu sur scène, celui des informations trouvées qui entre en dialogue avec le monologue intérieur de Madeleine. Cependant, l'insuffisance de l'information trouvée par la protagoniste suscite chez elle un manque à combler, dont elle parle à deux autres personnages qui lui rendent visite, Lin et Jérémie. La pièce valorise ainsi le dialogue en personne comme contrepoids aux lacunes d'un quasi-dialogue avec les textes d'une machine.

Cependant, cette observation ne suffit pas à expliquer un sentiment de manque qui demeure exprimé jusqu'à la fin de la pièce. Parmi les cinq pièces étudiées, *Je pense à Yu* traite le plus en profondeur la question de la temporalité médiatique. C'est en suivant cette piste que je tente d'éclairer le manque qui demeure, malgré l'information, dans cette pièce comme dans les précédentes. La thèse se clôt ainsi par un retour sur la notion la plus cruciale du préambule théorique : le temps. Au premier chapitre, cette question permet de lier ma réflexion sur l'état des médias avec celle sur la forme de la dramaturgie contemporaine.

## CHAPITRE 1

### PENSER LES MÉDIAS DANS LA DRAMATURGIE CONTEMPORAINE

Trop souvent, l'articulation entre les médias, le temps contemporain et le théâtre souffre d'imprécisions qui s'expliquent par le manque d'études spécifiquement centrées sur la question. Aussi, il est ardu de passer des phénomènes fort abstraits que sont les médias, pris globalement, à une œuvre singulière, qui aborde un cas circonscrit de l'actualité. Le présent chapitre se veut une synthèse des travaux antérieurs et une présentation des avenues théoriques que j'emprunterai pour aborder les pièces dans les cinq prochains chapitres. Les médias constituent un enjeu de la dramaturgie contemporaine des plus importants, sur le plan thématique, qui déborde vers les modes de représentation du temps présent. Comme je l'ai posé en introduction, selon l'idée formulée par Lehmann, la problématisation des médias au théâtre découlerait d'une posture concurrente quant à l'intention de parler du monde réel.

Pour mieux penser cette nouveauté dans une perspective similaire, j'ai poursuivi ma réflexion à l'aide d'un ouvrage d'Isabelle Barbéris qui prolonge la théorie voulant que « le champ du spectacle vivant au XX<sup>e</sup> siècle s'est construit comme contre-champ des industries culturelles et du marché de l'art, qui suivent ensemble un modèle de rentabilité<sup>1</sup>. » Elle fonde sa réflexion sur les prémisses de l'ouvrage de Lehmann, citant d'emblée sa réplique provocatrice : « le théâtre ne constitue plus un média de masse. Il devient de plus en plus ridicule de s'obstiner à nier cette réalité<sup>2</sup> ». Regrettant que la structure de l'ouvrage de Lehmann ne permette pas de développer suffisamment ce postulat, elle prend le relais en analysant les *idéologies* et les *mythes* sur la base desquels le théâtre contemporain s'institue. Je précise que ces deux notions, inspirées de la sociologie du théâtre de Jean Duvignaud, ne sous-entendent pas qu'il s'agit d'idées trompeuses ou erronées. Elles désignent tout de même des systèmes de valeurs fondés sur des croyances en partie invérifiables et parfois

---

<sup>1</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 9-10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6, citant Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 18.

contradictoires, qui orientent le travail des artistes et écrivains. Le plus important de ces mythes est celui du théâtre comme art vivant, son *vitalisme*, par opposition aux technologies de reproduction en différé, comme le cinéma. Le théâtre est cet art dont la vie sur scène se suffit à elle-même, ce qui le pousse à s'autonomiser, mais aussi un art *de* la vie, donc hétéronome à l'égard de la vie humaine, éthique et politique. Signe du poids sans précédent de la culture de l'écran, les artistes de scène tentent de plus en plus de souligner dans leur représentation même la valeur de leur présence directe.

Pour Barbéris, ce souci renforcé du mythe du vitalisme montre à quel point sa valorisation est indispensable pour maintenir le théâtre en vie, sur le plan économique. Elle rappelle que la nécessité de faire du théâtre une économie non commerciale, obligatoirement subventionnée pour subsister, est démontrée par la loi de Baumol et Bowen, dont le nom provient des deux économistes qui en sont les auteurs avec le livre *Performing Arts : The Economic Dilemma*, publié en 1956 pour défendre la pérennité de Broadway<sup>3</sup>. Elle rappelle que leur argument repose sur l'« archaïsme » du théâtre. Cet art incorpore à son produit une importante quantité de temps de travail (des semaines de répétitions et de création, pour des représentations à rejouer chaque fois). Son coût, celui des salaires, est incompressible, contrairement à l'essentiel de l'économie de marché du XX<sup>e</sup> siècle, sans cesse stimulée par des avancées techniques. Il faut donc une certaine confiance en l'idée que la valeur du travail théâtral mérite d'être défendue et soutenue collectivement pour absorber l'écart incompressible entre les coûts de production et la valeur de vente.

Sur ce point, l'histoire du théâtre aux États-Unis montre à quel point Baumol et Bowen avaient raison. Frédéric Martel trace l'histoire du théâtre aux États-Unis dans une étude qui s'appuie aussi sur la théorie de Baumol et Bowen, tout en contextualisant leurs travaux dans l'histoire d'un lent et complexe déclin du théâtre. Ce dernier a connu un âge d'or dans les années 1920 et 1930, période marquée par une prospérité fulgurante puis par l'arrivée de subventions relativement généreuses envers le théâtre pour juguler la crise économique. L'histoire mène à une période actuelle plutôt moribonde depuis les années 1980, sauf pour de

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 10.

maigres exceptions<sup>4</sup>. Désormais, les spectateurs fortunés sont rarement prêts à payer leur place à son plein coût, sauf pour, par exemple, la célébrité hors de prix d'un grand acteur (généralement de l'écran) en un *one-man-show* (forme minimale moins coûteuse de théâtralité). La stratégie d'exploitation de franchise a été renversée, ce n'est plus Hollywood qui adapte les succès des principales créations théâtrales, celles de Broadway, mais Broadway qui allonge la durée de vie des succès cinématographiques. Il faut cependant souligner qu'il y a agonie plutôt que mort définitive, avec notamment le foisonnement d'un théâtre amateur et d'un très marginal théâtre *underground*. Son effort pour survivre est motivé par la croyance persistante en l'art d'un petit nombre d'artistes, ce que les économistes cités observaient déjà en énonçant leur célèbre formule : « In the performing arts, crisis is a way of life<sup>5</sup>. » Le Québec a connu lui aussi la crise économique, doublée de l'arrivée du cinéma parlant, mais sans recevoir de subventions compensatoires significatives avant les années 1960, ce qui a permis de faire table rase d'un théâtre commercial déjà en déclin depuis la Première Guerre mondiale; le théâtre qui a survécu a préparé à plus long terme une renaissance de l'institution sur des assises radicalement différentes<sup>6</sup>.

Pour Isabelle Barbéris, que la crise (ou la marginalité économique) de cet art soit permanente « intensifie la fonction critique du théâtre et lui sert d'argument nécessaire<sup>7</sup> ». Pour le dire autrement, c'est en partie parce que le théâtre joue une fonction de contrepouvoir, « de lieu du contre-chant (*parodos*) et du contretemps<sup>8</sup> », que l'État avait accepté de le subventionner en France et, à ce propos, Barbéris déplore un changement d'approche de l'État et son retrait graduel. En ce sens, il y a un certain rapprochement avec la situation québécoise. Le Québec n'a aucun théâtre d'État au sens français. Les compagnies de théâtre sont toutes des entreprises privées subventionnées, mais qui doivent se soucier de rentabilité, c'est-à-dire d'atteindre l'équilibre budgétaire. Elles doivent compléter leurs

<sup>4</sup> Frédéric Martel, *Theater. Sur le déclin du théâtre en Amérique et comment il peut résister en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2006, 235 p.

<sup>5</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 10, citant Baumol et Bowen.

<sup>6</sup> Lucie Robert, « 1937 : les enjeux du théâtre », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937, un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2009, p. 333.

<sup>7</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 11.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11.

revenus par la vente de billets, mais surtout par des commandites et de la philanthropie, de façon croissante ces dernières décennies. Je me réfère sur ce point à une étude de Josette Féral qui s'appuie aussi sur la loi de Baumol et Bowen pour justifier la nécessité du soutien de l'État<sup>9</sup>. Féral déplore que les représentants gouvernementaux évitent de discuter de la fonction de l'art et de critères esthétiques qui confirmeraient durablement sa valeur d'usage. Selon elle, le choix de permettre au théâtre de s'institutionnaliser et de durer a d'abord répondu à des objectifs nationalistes qui ne peuvent suffire à définir et à garantir la valeur de l'art à long terme. En l'absence d'une telle vision forte et stable de la nécessité du théâtre, l'État reconduit son soutien à un rythme lentement décroissant. Un tel contexte contemporain d'austérité, récurrent ailleurs dans le monde, explique que Barbéris étende l'idée de crise à une précarité du théâtre même en contexte de subventions. Elle sous-entend aussi le risque de l'autre option, laisser mourir lentement le théâtre, et à cet effet l'exemple des États-Unis est encore une fois instructif, puisqu'il révèle à quel point le pouvoir symbolique de l'art peut être pris au sérieux. Le moment le plus déterminant des nombreuses compressions dont traite Martel est celui qui a été accompagné d'une inquiétude idéologique au sujet du pouvoir de l'art, au tournant des années 1990. Pour Martel, des luttes de relations publiques, les « *culture wars* », durant le mandat de George Bush père (1989-1993), ont éclaté à partir de deux cas d'expositions d'art contemporain jugées scandaleuses et blasphématoires<sup>10</sup>. Ces luttes ont été menées par la frange moralement conservatrice du Parti républicain, qui a diabolisé l'immoralité de l'art contemporain en général, notamment le théâtre, et qui est parvenu à obtenir une réduction de leur financement fédéral et philanthropique plus importante encore que les compressions sous Ronald Reagan. En résumé, le théâtre occupe une position minoritaire, ce qui l'incite à exercer une fonction critique dans le champ de la culture.

Le théâtre dirige-t-il ses flèches vers les médias de masse parce qu'il s'agit du pôle opposé dans le champ de culture? Pour répondre avec nuances à cette question, il me semble indispensable de clarifier ce qu'on entend par *média*. Cette clarification est nécessaire

<sup>9</sup> Josette Féral, *La culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341 p. Je m'inspire aussi du dossier publié à la suite des Seconds États généraux du théâtre professionnel québécois, qui renouvelle près de 20 ans plus tard plusieurs de ces constats en leur conférant une urgence accrue. Lise Gagnon (dir.), *Jeu : Les Seconds États généraux du théâtre*, n° 126 (1), hiver 2008, p. 78-144.

<sup>10</sup> Frédéric Martel, *Theater, op. cit.*, p. 51-53.



puisqu'il est fréquent de parler de *médias au théâtre* ou d'un *théâtre qui médiatise*. S'agit-il vraiment d'une institution dans un sens similaire à la manière avec laquelle le théâtre est ici pensé? Or, la notion chez Lehmann désigne les outils de communication, de manière un peu imprécise, à l'image de ce qu'en a fait Marshall McLuhan dans *Pour comprendre les médias*<sup>11</sup>, à qui l'auteur fait allusion dès sa toute première phrase pour évoquer l'avènement d'une culture de l'écran<sup>12</sup>. Chez Lehmann, le glissement d'une idée de dépassement de la culture du livre vers celle d'un dépassement du drame conventionnel s'effectue en partie grâce à l'ambiguïté du mot *média*. La polysémie de ce terme emprunté au latin tend d'ailleurs à transformer les discussions à son sujet en dialogue de sourds, comme en témoigne par moment, par exemple, la synthèse de vulgarisation des recherches tentée par Francis Balle<sup>13</sup>.

Le risque est alors de confondre la forme du message avec le messager, et de prendre ladite culture de l'écran comme le bouc émissaire de problèmes dont elle n'est pas la responsable, sinon indirectement et partiellement. Barbéris déplore cette confusion dans la deuxième section de son essai, sur les idéologies du théâtre contemporain, qui s'ouvre sur sa lecture du *Spectateur émancipé* de Jacques Rancière. Comme celui-ci, elle observe un nouvel iconoclasme du théâtre, d'inspiration néoplatonicienne, voulant que les images, le *spectacle* au sens de Guy Debord, bref, ce qui est de l'ordre du sensible et du perceptible, ne soient que des simulacres trompeurs, auxquels s'opposeraient le texte, la pensée, les idées, qui eux seraient plus authentiques et valables. Le spectacle de théâtre a ainsi tendance à se fonder paradoxalement sur la haine du spectacle, par une forme volontairement insupportable :

La mort du principe d'illusion trouve comme porte-voix l'appel virulent à la désillusion et à la contemplation du vrai (ou plutôt, du mensonge généralisé, ce qui revient au même) par le

---

<sup>11</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Saint-Laurent, Québec, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1993 [1966], 561 p. Par exemple, McLuhan étend la notion de média à toute technique de communication, mais aussi à tous les moyens de transport, puisque ceux-ci, comme l'automobile ou le train, sont des intermédiaires qui facilitent le contact entre les personnes.

<sup>12</sup> « Avec la fin de la "galaxie Gutenberg", le texte écrit et le livre s'avèrent remis en question. » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 18.

<sup>13</sup> Francis Balle, *Les médias*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2004, 127 p.

canal des sens et de la sensation, excédant les limites du représentable et du recevable. L'élévation platonicienne s'est transformée en poétique de la commotion brutale<sup>14</sup>.

Barbérís met en doute ce qu'elle appelle *l'esthétique du choc*, qui désigne un engagement strictement axé sur un contrepoint formel. Ce théâtre ne ferait plus confiance à la communication de messages au point de ne transmettre que des images et des sons violents. Aussi, elle rappelle les commentaires de Rancière, pour qui la critique artistique des médias fait fausse route en s'attaquant aux images, une forme de médiation à son avis abusivement diabolisée. Au surplus, Rancière déplore que, depuis l'exemple et la théorie de Guy Debord vers 1968, la critique de la passivité du spectateur aliéné par des images ait comme faille d'utiliser des moyens spectaculaires équivalents pour communiquer sa critique<sup>15</sup>. Je pense pour ma part que l'essentiel du problème réside plutôt dans un malentendu au sujet de ce à quoi il y a lieu de faire contrepoint. *L'esthétique du choc*, du moins celle des cas auxquels fait référence Barbérís, qu'est-ce d'autre qu'une déclinaison du sensationnalisme, c'est-à-dire de l'un des principaux moyens esthétiques pour vendre massivement<sup>16</sup>?

#### *Situer et définir les médias dans une perspective politique*

Dans les cas radicaux invoqués par Barbérís et par Rancière, si la critique semble faire fausse route, c'est en partie à cause de la confusion à propos de son objet, les médias. Sa racine latine l'indique (centre, milieu), le mot *média* évoque la rencontre entre deux points, comme en témoigne le terme dérivé « intermédiaire »<sup>17</sup>. Par extension, le média désigne un moyen de communication. Concept tout aussi polysémique, ce *moyen* peut d'abord servir à désigner des outils, formes et techniques de communication ou d'expression. Ces médias ainsi définis sont ceux que l'on trouvera le plus souvent dans le nombre restreint de travaux sur les médias au théâtre, notamment ceux de Jean-Marc Larrue. Considérer « que le théâtre

<sup>14</sup> Isabelle Barbérís, *op. cit.*, p. 144.

<sup>15</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 95-98.

<sup>16</sup> Je dois ici cette position dubitative aux réflexions de plusieurs collaborateurs du dossier « Subversion », sous la direction de Catherine Cyr, *Jeu*, n° 135 (2), juin 2010. Ils sont nombreux à lire les œuvres dites *choquantes* par rapport aux nouvelles normes esthétiques dans les industries culturelles et les médias de masse, désormais diversifiées et peu contraignantes sur le plan moral.

<sup>17</sup> Je résume dans ce paragraphe des idées avancées dans Hervé Guay et Francis Ducharme, « Une dramaturgie (con)cernée par les médias », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 7-15.



est un média<sup>18</sup> » peut aider à étudier sans a priori l'évolution des techniques de scène, les adaptations d'une forme d'art à une autre, ou encore aider à analyser l'utilisation artistique des technologies de l'information et des communications (TIC). Cependant, ce ne sont pas les médias sous cette acception qui seront discutés dans le cadre de cette thèse.

Je propose de penser prioritairement les médias comme les conçoivent généralement les sciences sociales, c'est-à-dire comme les réseaux, structures et entreprises propres au journalisme<sup>19</sup>. Cette définition est beaucoup moins utilisée dans les études de la dramaturgie, ce qui constitue en soi une motivation pour cette thèse. D'où vient cette définition différente de la précédente? Il est probable qu'il a fallu un synonyme plus succinct pour désigner les entreprises de presse, étant donnée leur importance dominante parmi les usages des techniques de communication, si bien que la radio continue d'être appelée *média*, mais que le téléphone, par exemple, l'est beaucoup moins. En effet, depuis son institutionnalisation au début du XX<sup>e</sup> siècle, le journalisme et ses principaux moyens techniques de communication (presse industrielle, radio, puis télévision), dits *médias de masse* par un calque de l'anglais, a fortement accru son importance institutionnelle, au point où *médias* est devenu une forme abrégée de cette expression<sup>20</sup>. Cette abréviation peut expliquer pourquoi, lorsqu'on définit les médias comme des techniques de communication, on pense spontanément à des technologies industrielles ou sophistiquées, donc aux télécommunications et à l'audiovisuel, et très peu aux formes traditionnelles de communication, telle la correspondance manuscrite livrée par un facteur. Ainsi, sans qu'il soit facile d'en retracer l'histoire linguistique, une entreprise de

---

<sup>18</sup> Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 29.

<sup>19</sup> Jean-François Dortier (dir.), *Le Dictionnaire de sciences humaines*, sous « Média », Auxerre, Sciences Humaines Éditions, coll. « La Petite Bibliothèque des Sciences Humaines », 2008, p. 445-449. À noter, la première définition que j'ai donnée, celle des techniques de communication, n'y est pas totalement passée sous silence, mais reléguée dans un article distinct, très bref, intitulé « Médiologie » (p. 449), un terme qui désigne une discipline de recherche fondée par Régis Debray.

<sup>20</sup> C'est la seule définition donnée par la 9<sup>e</sup> édition du dictionnaire de l'Académie française et la première donnée dans Paul Imbs, (dir.), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, sous « média », aussi disponible dans *Trésor de la langue française informatisé*, 2005, en ligne, <<http://atilf.atilf.fr/>>, consulté le 2 avril 2014.

journalisme est désormais, et de plus en plus, désignée comme *un média*<sup>21</sup>. Le mot *médium*, resté proche de la règle latine pour le singulier (on écrivait autrefois un *medium*, des *media*), tend plutôt à être réservé pour désigner un moyen d'expression artistique. Bref, il sera question ici des médias en tant qu'institution du journalisme.

Cependant, une seconde difficulté demeure : le journalisme lui-même est difficile à circonscrire. Il n'a jamais été une institution purement autonome. Le cinéma d'avant la télévision, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, tout comme la radio, diffusait des actualités, tout en étant en grande partie consacré au divertissement ou à la culture. Ouvrons un télé-horaire pour constater que les bulletins de nouvelles et autres programmes d'affaires publiques occupent la place congrue à côté d'autres genres d'émissions, ludiques. Ajoutons à cette disproportion l'influence des émissions ludiques sur le format des émissions sérieuses, y compris sur les bulletins de nouvelles. Cette ascendance du divertissement donne lieu à la création de nombreux programmes hybrides, désignés comme de l'« infodivertissement » (« *infotainment* »), c'est-à-dire des émissions d'information à dimension ludique<sup>22</sup>. Quoiqu'on en pense, les journaux modernes eux-mêmes ont toujours été portés à occuper ce double rôle d'information et de divertissement tout à la fois, certains y cédant davantage que d'autres. Les grands journaux ne comportent pas que des informations sur les principaux faits d'actualité et leur commentaire, mais aussi beaucoup de nouvelles de faible intérêt public, des cahiers et des rubriques plutôt ludiques, sans parler de la publicité. Surtout, une logique

---

<sup>21</sup> Ce déplacement de signification a eu lieu en anglais d'abord. La langue française se voit forcée de suivre les usages internationaux de ce latinisme. Dans un ouvrage qui appuie la nouvelle acception en français en critiquant la résistance des puristes à cet égard — après tout, *média* comme abréviation francisée de *mass media* était déjà calqué sur l'anglais —, Michael Palmer retrace le cas aux États-Unis d'un journal désigné comme « *a media* » au singulier aussi loin que 1942, ce qui étonnait les anglophones de l'époque. Michael Palmer, *Dernières nouvelles d'Amérique : Médias, pouvoirs et langages depuis les États-Unis (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2006, p. 13.

<sup>22</sup> C'est le cas aussi à la télévision publique, dans une moindre proportion, mais plus fortement qu'autrefois, au point où il devient difficile d'effectuer des études quantitatives non contradictoires entre elles sur le temps accordé aux émissions d'information. Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmation, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, p. 96-98.

sensationnaliste peut s'insérer en couverture ou même à l'intérieur des espaces réservés officiellement à l'information sérieuse sous l'influence croissante de la télévision<sup>23</sup>.

Bref, la frontière entre l'information et le divertissement n'est pas parfaitement tranchée dans les grands médias, si bien que la confusion de leur autodéfinition pourra servir de variable à considérer. La confusion — ou la fusion du journalisme avec autre chose — est-elle reconduite dans le théâtre? Toutes les pièces étudiées traitent du journalisme, mais font aussi référence, avec des proportions et une hybridation variables, à des contenus ludiques ou culturels des médias. La nuance à établir est peut-être que le mélange a lieu parfois avec des règles et des intentions claires, comme celles de la parodie, et parfois sans s'avouer comme telles, par ignorance des frontières. Sur ce point, je renvoie à une intervention publique de Marc Labrèche, l'un des principaux artisans de l'« infospectacle », qui affirme que son travail à la télévision se veut bien souvent une parodie de ce qui est véritablement à redouter, c'est-à-dire l'attitude tristement clownesque de certains journalistes considérés sérieux<sup>24</sup>.

Par ailleurs, un point commun entre l'information et le divertissement, qui tend à leur rapprochement, y compris pour le plaisir en soi de la parodie, est de constituer un loisir, c'est-à-dire une activité que le public effectue librement, hors des heures d'occupations professionnelles et des tâches domestiques. Je résume de la sorte la définition sociologique des loisirs que le fondateur de sa sociologie, Joffre Dumazedier, décline en trois fonctions :

Le loisir est un ensemble d'occupations auxquelles l'individu peut s'adonner de plein gré, soit pour *se reposer*, soit pour *se divertir*, soit pour *développer* son information ou sa formation désintéressée, sa participation sociale volontaire ou sa libre capacité créatrice après s'être dégagé de ses obligations professionnelles, familiales et sociales<sup>25</sup>.

Cette définition déplace la question de la fonction de l'occupation culturelle étudiée — le journalisme — de ses concepteurs vers ses récepteurs. S'il est vrai que les médias de masse ont joué un rôle déterminant pour faire entrer nos sociétés dans la modernité, à lire

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996, p. 16.

<sup>24</sup> Marc Labrèche, « Médias — Qui sont les vrais clowns de l'infospectacle? », *Le Devoir*, 13 février 2014, p. A7, citant Frédéric Bastien, *Tout le monde en regarde ! La politique, le journalisme et l'infodivertissement à la télévision québécoise*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 230 p.

<sup>25</sup> Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1962, p. 29. Je souligne.

Dumazedier, on surestime leur contribution à la démocratisation de la vie politique par rapport à leur participation à la société des loisirs. Pour ce sociologue, un trait plus fondamental de la modernité, sous l'effet des luttes syndicales et de la réglementation du travail, est d'avoir rendu accessible le temps libre, qui était autrefois le privilège de la haute bourgeoisie. Gouvernement par le peuple et pour le peuple? Pour lui, il est plus difficile de le confirmer que de constater que la population des sociétés libérales est désormais libre de consacrer une fraction de son temps à lire les journaux, à écouter la radio, la télévision, ou à faire toute autre chose qui peut être utile à la vie démocratique... mais pas forcément. Même si Dumazedier identifie trois fonctions, un même loisir répond souvent à plus d'une d'entre elles, en des proportions variables.

Ainsi, en notre époque fortement marquée par la télévision, il y a lieu de s'interroger sur le poids relatif accordé aux fonctions de « divertissement » (psychologique) ou de « délassement » (physique) par rapport à la fonction de « développement » (formation, participation, créativité). Comme Michel Lemieux le propose en observant qu'une majorité d'émissions télévisuelles se veut surtout divertissante, en proportion du petit nombre des émissions d'information, il y a lieu de s'interroger sur l'équilibre dans le partage des heures de loisir. Selon les estimations les plus conservatrices, près de trois heures et demie sont consacrées par jour à la télévision au Québec pour une moyenne de cinq heures de temps libre<sup>26</sup>. Lemieux montre ensuite, chapitre par chapitre, que moins de deux heures libres par jour sont largement insuffisantes pour tous les autres loisirs essentiels, comme l'information, la participation politique ou communautaire et les sorties culturelles, mais aussi l'activité physique, la vie de famille, la vie sexuelle et affective, etc. Il relie de la sorte le facteur de la boulimie télévisuelle à une grande variété de problèmes sociaux bien documentés. Lemieux ajoute à son analyse les effets d'une forte exposition à la publicité, qui incite plus que jamais à la consommation, ce qui nous fait glisser de Dumazedier vers le renforcement d'une autre sociologie de la modernité, celle de la *société de consommation*. Pour le fondateur de ce concept, David Riesman, l'importance montante des médias au XX<sup>e</sup> est l'un des facteurs qui ont contribué à instaurer une société individualiste, dont la plus grande mutation est d'être

---

<sup>26</sup> Michel Lemieux, *La télé cannibale*, Montréal, Écosociété, 2004, p. 26-27.



passée « de l'ère de la production à l'ère de la consommation<sup>27</sup> ». Cette importance de la consommation et de la publicité dans les médias compromet-elle leur définition idéale, centrée a priori sur leur fonction référentielle, d'information?

Cette définition théorique des médias est celle avec laquelle j'ai d'abord lu les pièces. Dès ma première lecture, je m'étonnais de l'évocation d'un manque ou d'un décalage par rapport à cette idée du journalisme et de la médiatisation, en particulier de la vacuité du journalisme représenté dans la fiction. Beaucoup de pièces choisissent parmi les faits d'actualité les plus dérisoires ou anecdotiques, selon la logique de l'expression « faits divers », qui connote justement la banalité. Par le ton parodique, par le décalage avec une certaine idée héroïque du journaliste, ces pièces semblent prendre position contre le fait que des informations plus essentielles ne sont pas médiatisées. L'ouvrage *Médias et démocratie : le grand malentendu*<sup>28</sup> éclaire cette piste d'interprétation, puisque Anne-Marie Gingras y explique en quoi consiste ce décalage (ou « malentendu ») et de quelle façon il joue un rôle fondamental de nos jours. Cette étude s'inspire surtout des grands auteurs des théories dites « critiques ». Pour résumer la recherche de Gingras, la plupart des journalistes estiment travailler de bonne foi, avec professionnalisme, en tentant de respecter la déontologie, mais sans reconnaître pleinement que leurs employeurs prennent des décisions structurelles idéologiques qui les restreignent et les orientent en matière de sujets à traiter, de ressources allouées, d'embauche ou de promotion, etc. Il y a derrière cette posture très répandue une idée dominante, bénéficiant du poids d'une longue histoire.

Gingras l'explique en inscrivant ses observations sur le système médiatique canadien dans un continuum entre le modèle idéal d'une « sphère publique » (Jürgen Habermas) et le modèle de « l'appareil idéologique » (l'expression vient de Louis Althusser), mais plus près du second modèle que la plupart des journalistes ne le pensent. Jürgen Habermas, avec son concept de *sphère publique*, cristallise le premier modèle en rappelant l'histoire de l'idée moderne du journalisme. Je retiens pour ma part, de ma propre lecture de cet ouvrage de Habermas, ce qu'ont été les notions anciennes de *public* et de *publicité* (au sens de ce mot

<sup>27</sup> David Riesman, *La Foule solitaire*, Paris, Arthaud, préface d'Edgar Morin, 1964 [1950], p. 26.

<sup>28</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], 290 p.

désignant simplement le caractère public de quelque chose). Habermas rappelle que la société ancienne, féodale, ne disposait que d'une « sphère publique structurée par la représentation<sup>29</sup> », ce qui signifie qu'elle se réduisait à la fonction à sens unique de représenter la supériorité du souverain de droit divin. Un autre espace public s'est constitué par la somme de pouvoirs économiques privés, devenant soudain *publics*, en ouvrant un espace de délibération. Ce contre-pouvoir force le pouvoir d'État à rendre des comptes à d'autres entités (parlementaire et judiciaire, notamment, en Angleterre et en Allemagne), puis à une société civile plus élargie. Sur le plan de l'exactitude de la réalisation de cet idéal, Gingras rappelle que le philosophe allemand est contesté par les historiens et les spécialistes des médias<sup>30</sup>, mais qu'il a le mérite de clarifier en un modèle théorique l'héritage d'une pensée conçue au Siècle des Lumières. La démocratisation, pour l'essentiel du récit historique qui structure l'ouvrage, est un long processus, qui commence par le partage (en contexte anglais) puis le remplacement (France, Allemagne) du pouvoir royal par une élite bourgeoise. Le bon fonctionnement de cette sphère publique de l'élite économique serait assuré par des valeurs : *rationalité, accessibilité, transparence et liberté d'expression*.

À quel point l'histoire des derniers siècles a connu une extension de ces principes à toutes les classes sociales, voilà qui est un premier point de la polémique, selon Gingras. Je demeure moi-même confus après ma lecture de *L'espace public* quant au degré de réalisation de ces idéaux. En fin d'ouvrage, Habermas tente de rendre compte de la croissance dans les médias du XX<sup>e</sup> siècle des relations publiques et de la publicité commerciale (au sens du mot devenu courant, synonyme de « réclame »). Il suggère une sorte de régression et de détournement de la sphère publique par rapport à un « autrefois<sup>31</sup> » équivoque, alors que la sphère publique est ailleurs considérée comme depuis toujours limitée à la « fiction<sup>32</sup> » d'une élite. L'autre point polémique, c'est la suffisance des liens entre les critères de Habermas et la réalisation de la démocratie. Or, pour résumer Gingras, il est loin d'être acquis que

<sup>29</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 [1962], p. 19.

<sup>30</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Jürgen Habermas, « Évolution des fonctions politiques de la sphère publique », dans *L'espace public*, *op. cit.*, p. 209.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 220.

l'information mène à une connaissance suffisante pour une prise de position éclairée, à supposer que cette information soit vraiment accessible et transparente. Il est tout aussi incertain que la libre délibération soit rationnelle et qu'elle mène à la décision à la fois la plus consensuelle et la plus réfléchie. Gingras dénonce donc les lacunes de ce modèle théorique, puisqu'il sert à cautionner un modèle plutôt libéral : la liberté individuelle de chacun dans la sphère publique suffirait pour assurer un bon enchaînement des étapes médiatiques du processus démocratique sur lequel l'État et le système de justice auraient le moins de droits d'intervention possible. Plus concrètement, elle montre que les idées de Habermas ont influencé le discours et les décisions juridiques canadiens, si bien que le modèle qui prédomine au pays est celui d'une autorégulation de façade et d'un manque d'indépendance des journalistes à l'égard des pouvoirs économiques et politiques.

Le pluralisme auquel devrait mener une pleine accessibilité selon Habermas, soit la diversité des thèmes d'information et des points de vue représentés, est l'un des premiers lieux où Gingras accuse les limites de l'idéalisme libéral. Des recherches montrent que le pluralisme n'est largement pas au rendez-vous, malgré les déclarations de principes officielles adoptées en ce sens au Canada depuis les années 1920 par la Loi sur la radiodiffusion et plus tard par la Fédération des journalistes du Québec. Les mêmes commentateurs vedettes reviennent sans cesse, certains sujets sont passés sous silence alors que d'autres sont surmédiatisés<sup>33</sup>. Il y a donc forcément une autre fonction des médias qui les éloigne de leurs intentions. En fait, sur le plan métaphorique, représenter les médias comme un lieu (une sphère publique) rend difficile de les imaginer comme sujets d'une action. Or, il y a des individus derrière, ne serait-ce que les éditorialistes et rédacteurs en chef qui parlent en leur nom. Ils en font l'agent d'une action. De plus, d'importantes sommes d'argent sont investies pour rendre un petit nombre de communicateurs beaucoup plus visibles et audibles, en termes quantitatifs de tirages imprimés ou de temps de diffusion. Pour expliquer cette seconde fonction, celle d'appareil idéologique, Gingras me semble proche de ce qu'écrivaient dans les années 1980 Noam Chomsky et Edward Herman au sujet des États-Unis. Elle évite cependant leur concept de « filtre », jugé « trop mécaniste<sup>34</sup> », pour lui préférer d'autres

---

<sup>33</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 20-22.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 102.



notions, comme celle d'*hégémonie* d'Antonio Gramsci, qui autorise mieux l'idée de résistance des acteurs. Avec la notion d'hégémonie, Gingras explique que la situation des médias se maintient par une « forme de domination consentie, intériorisée<sup>35</sup> ». Cette dimension symbolique explique que le pouvoir de tel média ne soit pas toujours le reflet prévisible des ressources investies matériellement et que leur dimension qualitative doive aussi être considérée. Gingras présente l'hégémonie comme un processus de promotion de l'idéologie capitaliste à travers de nombreuses tribunes (dont la culture, les arts), grâce auquel cette idéologie dominante apparaît comme normale pour le public et pour les journalistes, donc légitime, voire invisible. Toutefois, la résistance de certains acteurs sociaux, comme les groupes de pression, et de certains journalistes — et, j'ajouterais, de certains représentants du milieu artistique, notamment les acteurs et auteurs de théâtre — peut contribuer dans une mesure variable à infléchir cette invisibilité. L'ouvrage de Gingras bénéficie de l'apport des théories de la réception, qui montrent bien la responsabilité interprétative qui demeure chez la population, même sous l'exposition la plus répétitive à un même message.

*La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*<sup>36</sup> de Chomsky et Herman demeure tout de même une analyse indispensable pour comprendre le processus par lequel les médias adoptent des orientations favorables au marché, voire participent à une propagande de désinformation à son service, au détriment des règles démocratiques. Selon leur théorie, il y a effet de propagande lorsque les médias sont la propriété d'intérêts privés avec peu d'interventions étatiques pour y faire contrepoids, pour les contraindre à respecter un véritable mandat de service public. Ce problème s'impose de plus en plus au Canada (selon Gingras) comme aux États-Unis (selon Chomsky et Herman) depuis le reaganisme des années 1980. Le problème s'amplifie aussi depuis ce temps, car il s'y ajoute un facteur aggravant : celui de la déréglementation, de la concentration de ces entreprises et de leur convergence avec des secteurs connexes du marché, qui deviennent donc de plus en plus puissantes, de moins en moins indépendantes et de plus en plus

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>36</sup> Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, nouv. éd. rev. et actualisée, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2008 [1988], 653 p.

oligopolistiques<sup>37</sup>. Les médias s'exposent de la sorte à des conflits d'intérêts croissants. Il ne faut toutefois pas céder à la paranoïa ni à une théorie du complot, absentes des théories évoquées. Les filtres sont structurels, mais non concertés; s'il y a appareil idéologique, son action est systémique, mais pas systématique ni centralisée. Sur le plan mondial, l'imbrication des plus grands conglomérats médiatiques dans à peu près tous les autres secteurs du marché, y compris ceux sans rapport avec les médias<sup>38</sup>, leur assure une forte dépendance à l'égard du capitalisme dans sa globalité. Cette dépendance rend plus déterminante encore la théorie d'un filtre idéologique diffus, à la défense d'une idéologie favorable au marché, et non à la défense d'intérêts propres seulement à un partenaire donné.

Parmi les cinq pièces étudiées, la première donnera une illustration particulièrement concrète de ces théories. Elle les liera également avec un point névralgique de la situation canadienne des médias, c'est-à-dire avec le rôle joué par la radiodiffusion publique (télévisuelle et radiophonique). Fictive, la pièce *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard est située dans ce qui pourrait être un studio de nouvelles régionales de la télévision de Radio-Canada — considérant que Télé-Québec n'a pas dans son mandat d'offrir de tels bulletins d'information journalistique. Cette pièce semble offrir un écho au décalage théorisé par Anne-Marie Gingras, mais encore plus fortement à l'étude *La télé mise aux enchères* de Michèle Martin et Serge Proulx. Selon cette étude de l'évolution de la programmation télévisuelle québécoise et canadienne appuyée d'une rare synthèse des études de la télévision et de son histoire, il y a eu édulcoration et dérive du mandat initial des réseaux de télévision publique : « Les dimensions culturelles, informatives, et éducatives de la télévision publique apparaissent reléguées à la périphérie des plages horaires ou confondues et assimilées au

<sup>37</sup> Il y a à la fois intégration horizontale (fusion de concurrents) et verticale : réduire l'indépendance structurelle des entreprises de presse par rapport aux maillons de la chaîne de production et de diffusion de la culture et des communications, soit les producteurs, éditeurs, imprimeurs, libraires, services de câblodistribution, de téléphonie, d'Internet, etc. À propos de cet oligopole mondial et multisectoriel, voir aussi Robert W. McChesney, « La consolidation de l'oligopole des médias », dans Noam Chomsky et Robert W. McChesney, *Propagande, médias et démocratie*, Montréal, Écosociété, 2000, p. 101-109.

<sup>38</sup> Par exemple, parmi les sept groupes qui détenaient en 2008 90 % des médias au niveau mondial — une concentration sans précédent —, on trouve notamment General Electric, qui est propriétaire de la télévision NBC et des studios Universal, mais qui est mieux connue pour ses appareils électroménagers et électroniques, sans compter ses très nombreuses autres activités industrielles. Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La fabrication du consentement*, op. cit., p. 87.

divertissement<sup>39</sup>. » Pour eux, la spécificité de la télévision publique a diminué, en particulier depuis la décennie 1980 où la Société Radio-Canada a laissé rapidement beaucoup plus de place à la publicité comme source de son financement<sup>40</sup>. Dans un contexte de fortes compressions du financement étatique, il ne s'agit pas de générer du profit, mais tout de même une forte croissance de revenus commerciaux pour assurer, difficilement, des budgets équilibrés. Le rôle de la télévision publique est alors devenu double, celui d'un commerce suffisamment rentable et celui d'un service public, ce qui génère une conception confuse du public, qui est perçu à la fois comme moyen et comme fin, comme consommateur et comme citoyen<sup>41</sup>. Cette confusion découle de compressions de l'État, mais plus profondément de l'essor de la télévision privée québécoise durant les années 1960 et 1970. À la confusion qui fragilise la pérennité de Radio-Canada (et de Télé-Québec) s'ajoute celle produite par les mandats de service public (éducatif, artistique, d'information) que les chaînes privées adoptent, notamment en diffusant des films et d'autres programmes dont la production est souvent subventionnée. Le rapprochement entre le secteur public et le secteur privé que Martin et Proulx constatent s'effectue donc de part et d'autre. À long terme, la logique commerciale prime dans ce rapprochement mutuel, puisqu'il renforce la mise en concurrence des deux secteurs. Cette concurrence place les téléspectateurs en position de consommateurs devant choisir leur produit télévisuel — même s'ils sont, en fait, plutôt le produit dans ce marché, c'est-à-dire que les annonceurs achètent une fraction de leur temps de visionnement.

Cette conception commerciale de la télévision contribue à éclipser l'amorce d'une institutionnalisation de ce média et du journalisme. J'entends ici la notion d'*institution* comme il est commun de l'employer dans la sociologie francophone, notamment chez Pierre Bourdieu, pour qui

l'univers du journalisme est un champ, mais qui est sous la contrainte du champ économique par l'intermédiaire de l'audimat [ou du nombre de lecteurs, pour un journal]. Et

---

<sup>39</sup> Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmations, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, p. 174.

<sup>40</sup> De 1982 à 1990, la part du financement de la SRC provenant des publicitaires est passée de 17,2 % à 41 %. *Ibid.*, p. 44.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 175.

ce champ très hétéronome, très fortement soumis aux contraintes commerciales, exerce lui-même une contrainte sur tous les autres champs, en tant que structure<sup>42</sup>.

Instituer les médias consiste à les définir clairement pour les faire exister durablement, en les dotant de leurs propres exigences internes (déontologie; prix et titres honorifiques attribués par les pairs), donc leur propre rôle dans la société. Les principes sont les mêmes que ceux énoncés par ceux qui souhaitent renforcer l'institution théâtrale, comme je l'ai expliqué au début de ce chapitre. Il faut une définition claire de la valeur spécifique de ce champ d'activités. Sur la base de la croyance en cette valeur, il faut que des moyens suffisants soient au rendez-vous pour assurer un minimum d'autonomie des médias par rapport aux exigences économiques par défaut, sans quoi l'institution n'en est pas une, mais plutôt un marché, un secteur d'entreprises commerciales. Par exemple, la France accorde plus de 500 millions d'euros par année (chiffres de 2013) pour subventionner les entreprises de presse écrite qui respectent les critères valorisés dans la profession<sup>43</sup>. Les modestes subventions canadiennes pour les périodiques servent au contraire à stimuler le marché des magazines, en concurrence avec celui des États-Unis, c'est-à-dire que l'État encourage les médias concurrentiels, y compris « des revues commerciales comme *Summum*, *La Semaine* ou *Elle-Québec*<sup>44</sup> ».

Une autre lecture m'a permis de mieux penser cette tension entre l'autonomie journalistique et le marché, susceptible de générer une image confuse du journalisme, du moins, selon ma première lecture des textes dramatiques. D'après *L'utopie de la communication* de Philippe Breton, la confusion en question est redoublée par celle qui concerne la double définition des médias que j'ai présentée précédemment (les techniques ou les entreprises médiatiques), de sorte que leurs lacunes sur le plan politique se voient encore plus masquées. Pour Breton, la confusion entre les techniques et les institutions n'est pas innocente, puisqu'elle s'inscrit dans une logique d'amalgame entre le progrès social et le progrès technique. On confond le perfectionnement de la technologie avec l'usage social que l'on choisit d'en faire, ou que l'on ne choisit pas, politiquement, justement, laissant cette utopie être modelée par ses promoteurs, si bien qu'elle présente « plutôt les allures d'une

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision*, op. cit., p. 62.

<sup>43</sup> Stéphane Baillargeon, « Le journalisme d'État. À propos de l'aide à la presse en France et au Canada », *Le Devoir*, 12 mai 2014, p. B7.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. B7.



fausse modernité [et] quelques traits fortement conservateurs<sup>45</sup>. » Le sous-titre du livre, *le mythe du village planétaire*, annonce d'emblée sa réfutation d'une idée popularisée par Marshall McLuhan. Le concept métaphorique de « *global village* » est l'une des meilleures trouvailles rhétoriques du penseur ontarien, car elle annonce de manière hyperbolique l'importance des médias dans une certaine idée de la mondialisation comme rapprochement des peuples. Selon Breton, nous vivons dans une époque marquée par la prégnance d'une utopie, celle d'une amélioration du monde grâce aux technologies de l'information et des communications, qui servirait de projet de société de compensation, après le discrédit jeté sur les grands systèmes politiques. La théorie de McLuhan, déterministe de manière unidirectionnelle (l'invention d'une technique de communication détermine directement les comportements humains), lui sert d'adversaire théorique et surtout de symptôme par excellence où repérer la promotion d'une telle utopie. En effet, le modèle théorique proposé dans les années 1960 par McLuhan avait déjà été réfuté sur le plan scientifique comme « étroitement simplificateur<sup>46</sup> », mais il demeure pertinent pour Breton de s'interroger sur sa forte et persistante popularité au-delà des milieux de recherche<sup>47</sup>. L'ouvrage de Breton montre que ce ne sont pas les inventions, notamment la télévision et l'informatique en réseau, qui déterminent la société, mais que, plus fondamentalement, ce sont des idéologies qui les précèdent qui déterminent la forme et les usages des médias. Surtout, Breton soutient que la popularisation d'un outil technique, comme la télévision ou l'Internet, ne peut pas constituer à elle seule une réponse aux grandes questions politiques.

Or, un discours récurrent nous le fait croire depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, selon un progressisme qui confond les avancées techniques avec le progrès social. Il s'agit en fait du libéralisme économique traditionnel, dont le retour en force est parfois appelé néolibéralisme. Cette idéologie promeut une faible intervention de l'État en faisant valoir que la croissance technologique et économique constitue à elle seule un projet politique suffisant, susceptible de générer automatiquement des retombées sociales positives. Le moment de rupture entre l'ancien libéralisme et le libéralisme contemporain, « la seule idéologie concrètement au

---

<sup>45</sup> Philippe Breton, *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « La Découverte poche », 1997, p. 7.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 16-17. L'auteur y revient aux p. 101-103.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 117-119.



pouvoir<sup>48</sup> », est survenu avec la crise majeure de la Seconde Guerre mondiale et les horreurs que les technosciences ont alors rendues possibles. Breton rappelle la responsabilisation soudaine et urgente des scientifiques à partir du choc moral de la bombe atomique utilisée contre Hiroshima et Nagasaki en 1945 ainsi que, auparavant, à partir du tournant historique qui a consisté dès 1942 à bombarder délibérément et massivement les civils ennemis. Il y a là pour Breton un moment crucial de mauvaise conscience des scientifiques. En particulier, les textes de Norbert Wiener, le fondateur de ce qui s'appelait à ce moment la « cybernétique », jouent un rôle majeur dans la conception de l'utopie de la communication. Sur la base de la nouvelle responsabilité sociale de l'expert, Wiener transpose dans le domaine des relations humaines ses idées clefs, conçues d'abord au sujet de la technologie, de façon à concevoir une utopie. Comme l'analyse Breton, une trentaine d'années d'atrocités commises au nom d'idées soi-disant rationnelles, entre 1914 et 1945, ont eu pour effet « un effondrement massif des valeurs, un discrédit des idéologies traditionnelles<sup>49</sup> ». À défaut de pouvoir faire confiance à un message idéologique, Wiener propose de faire de son véhicule — la communication la plus libre, transparente et décentralisée — l'idéologie même à préconiser.

Ces idées ont ensuite circulé dans la vulgarisation scientifique, la littérature de science-fiction et les grands médias, ainsi que parmi les grandes théories des médias. Elles ont en grande partie défini la structure donnée au système médiatique contemporain : « Face à la crise générale des valeurs, la communication va apparaître à la fois comme une nouvelle valeur, mais une valeur vide, non moraliste, puisqu'elle n'intervient pas sur le contenu des rapports entre les hommes<sup>50</sup>. » La récurrence de cette valeur dans toutes les sphères de la société apparaît à Breton comme un faux-fuyant commode et superficiel aux problèmes fondamentaux<sup>51</sup>. Donnant l'apparence de favoriser le pacifisme, puisque tout conflit se résumerait à un manque de communication, cette idéologie masque les différends profonds au

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>51</sup> « La communication — et ses techniques — se constitue ainsi comme un recours majeur à tous les dysfonctionnements de notre société. La politique du gouvernement est bonne, nous dit-on, mais elle est mal comprise des électeurs, si bien qu'il y a un "problème de communication". [...] Chaque problème trouverait ainsi une approche "rationnelle" grâce à la "communication" qui apporterait à la fois "transparence" dans l'analyse et le "consensus" dans la solution. » *Ibid.*, p. 125.

profit de réconciliations formelles. La pensée de Wiener est qualifiée par Breton d'« anarchisme rationnel<sup>52</sup> ». Il s'agit d'un recyclage de la pensée anarchiste (l'absence de pouvoir étatique central) amalgamé au rationalisme des technosciences. Le libéralisme s'accommode très bien d'une telle idéologie de « vitrine », qui l'aide à « faire croire qu'il n'est pas [lui-même] une idéologie et que son avènement sonne donc le glas du mouvement de l'histoire<sup>53</sup> ». Pour le dire autrement, le discours dominant est de faire croire que la sophistication de la technologie médiatique assure automatiquement l'instauration d'une sphère publique aux discussions libres et éclairées.

Or, la stratégie qui mise sur la communication comme fin en soi permet de valoriser des informations ni éclairées ni éclairantes. Le style médiatique dominant allège la forme donnée aux informations, de sorte qu'elles apparaissent sans le long « fil argumentatif<sup>54</sup> » nécessaire à une véritable compréhension ou à une véritable connaissance. Gingras développe une typologie des traits de rhétorique de ce style médiatique, propre aux journalistes comme aux relationnistes et aux politiciens. Elle montre que la logique commerciale et celle de l'appareil idéologique favorisent un style fragmentaire peu propice à une juste connaissance des faits<sup>55</sup>. On trouvera dans les répliques des pièces étudiées des échos de ce style, en particulier dans *Stuff Happens* de David Hare. Conformément à l'idéologie de la communication, on communique beaucoup, quantitativement, mais pour mieux désinformer, dire peu sur le plan qualitatif. Breton en vient à ce qui est l'un des points récurrents de l'argumentation de Gingras : s'opposer à l'amalgame entre liberté d'expression et libre entreprise. Le droit pour un citoyen de s'exprimer librement, par le bouche à oreille par exemple, n'est pas une liberté équivalente à celle de contrôler les espaces qui permettent d'être entendu à une vaste échelle.

Selon cet argument, Gingras défend l'idée que l'existence d'une presse indépendante ne devrait pas servir de prétexte pour cautionner les lacunes des grands médias, de ceux qui mobilisent la forte majorité de ce qui est lu, vu ou entendu, avec des moyens de diffusion si

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 60-62.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>55</sup> Anne-Marie Gingras, « 2.2. Les styles politico-médiatiques » et « 2.3. Le code de communication des personnages politiques », dans *Médias et démocratie*, op. cit., p. 70-98.

considérables qu'ils rendent presque inaudibles les voix divergentes. Au surplus, les médias *alternatifs* et ceux plus spécialisés, à fréquence de diffusion moins rapprochée, connaîtraient une période contemporaine de précarité et de marginalité accrues<sup>56</sup>. Dans ce contexte, on trouve fréquemment une critique de la situation des médias dans les médias indépendants. Symptomatiquement, *Le Devoir* se dote en 2002<sup>57</sup> d'une rubrique dont le titre frondeur, « Convergence », est parfois remplacé par « Médias ». La position vulnérable des journaux indépendants et des journaux *alternatifs* justifie que d'autres institutions partagent la tâche de résistance et de médiatisation compensatoire. Sur ce point, je m'inspire globalement de la pensée de Pierre Bourdieu sur la littérature, sur les arts, sur les universités. Ces lieux d'autonomie sont peut-être élitaires, mais au moins ils ne sont pas à vendre, ce qui leur permet de jouer un rôle de contrepouvoir, dans une certaine mesure. J'ajoute cette dernière nuance pour bien rappeler que leur souci d'autonomie quant à leurs propres objectifs, esthétiques ou de connaissance, les limite quant à l'engagement politique. Néanmoins, chacune à sa manière, ces institutions ont pour point commun avec celle d'un journalisme idéal de chercher à mieux comprendre le monde. Dans cette perspective, cette thèse analysera la manière qu'emprunte la dramaturgie pour témoigner de son inquiétude à l'égard de l'institution des médias et pour accomplir une tâche complémentaire à l'égard de l'actualité.

### *Un champ névralgique de l'imaginaire contemporain*

La synthèse des théories qui précède mène à une difficulté fondamentale à laquelle les médias sont confrontés, de même que les autres types de discours, y compris le texte dramatique : comment dire le monde présent, comment connaître et comprendre ce qui vient de survenir? Le point de convergence de mes sources théoriques, en sciences sociales, en philosophie comme en études littéraires et théâtrales, est leur participation à la compréhension de l'imaginaire contemporain et de l'histoire du temps présent. Pour rendre l'événement intelligible, pour Jacques Derrida, il faut précisément le sortir de son statut de

---

<sup>56</sup> Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, op. cit., p. 150; Anne-Marie Gingras, dans Catherine Caron et Marco Veilleux (transcription), « Pour une critique de la scène médiatique », table ronde avec Anne-Marie Gingras, Isabelle Gusse et Michel Sénécal, *Relations : Médias sous observation*, n° 728, octobre-novembre 2008, p. 16.

<sup>57</sup> Benoît Munger, « Un nouveau rendez-vous », *Le Devoir*, « Convergence », 28 janvier 2002, p. B7.

fait isolé, le placer dans une série, dans un contexte, une synthèse historique, ce qui altère paradoxalement son caractère événementiel, c'est-à-dire distinct de ce qui le précède<sup>58</sup>. Autre appui philosophique sur ce point, *Temps et récit* de Paul Ricoeur, sur lequel je reviendrai davantage, démontre qu'on ne peut penser le temps passé sans le mettre en récit. Cette règle vaut aussi bien pour l'histoire (le récit historien) que pour les autres histoires, anecdotiques ou fictionnelles, au sens du mot anglais « *story* » opposé au mot « *history* ». Les médias n'y échappent pas, car « l'événement doit d'abord être une histoire avant de devenir un événement communicationnel<sup>59</sup> ». Le drame, quant à lui, n'a jamais échappé à la nécessité du récit, comme le montre Ricoeur en consacrant un chapitre à *La poétique* d'Aristote pour en faire ressortir les silences sur la question de la temporalité et de la mise en intrigue au sein de la poésie dramatique<sup>60</sup>. Selon une discussion de Ricoeur au sujet de sa traduction, la mise en intrigue par la représentation dramatique d'une suite d'actions *est* une forme de récit, malgré une tradition de lecture d'Aristote qui oppose le drame au récit, c'est-à-dire, en fait, à l'épopée ou, par extension, à la prose narrative<sup>61</sup>.

Dès lors, la dramaturgie doit composer avec l'impératif de trouver comment structurer son récit. Elle le doit d'autant plus qu'elle n'a pas l'excuse du très faible décalage temporel avec les faits survenus que le journalisme subit. Certaines pièces, comme celles de David Hare et d'Elfriede Jelinek, parlent de la guerre en Irak une année ou deux après son déclenchement. Voilà qui est déjà quelque peu historique, mais qui demeure relativement actuel, puisque la guerre a une durée en deçà et au-delà du moment de l'écriture et de la création de ces pièces en 2004. Grâce à un tel écart, les pièces constatent que les médias jouent un rôle primordial pour faire passer des événements à l'histoire selon leurs choix, ainsi

---

<sup>58</sup> Je résume ici le paradoxe traité dans la conférence de Jacques Derrida, « Une certaine possibilité impossible de dire l'événement », dans Gad Soussana, Alexis Nouss et Jacques Derrida, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, p. 79-112.

<sup>59</sup> Stuart Hall, « Codage/décodage », trad. de Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n° 68, novembre-décembre 1994, p. 30.

<sup>60</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, *op. cit.*, chapitre 2, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », p. 55-84.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 56-59.



que selon les choix de leurs « définisseurs primaires<sup>62</sup> ». Les pièces retenues pour cette thèse, à l'exception des *Aboyeurs* parce qu'elle est plus fortement campée dans la fiction, sont donc plus ou moins des pièces historiques, qui tentent d'écrire l'histoire du temps présent<sup>63</sup>. Elles sont porteuses de cette tension propre à une actualité qui n'est déjà plus tout à fait actuelle sans être encore pleinement historicisée. Elles se documentent de seconde main sur les faits, tandis que le processus de tri des sources premières est loin d'être encore clos par les historiens. Les œuvres amorcent néanmoins la compréhension du passé proche, car elles proposent une synthèse des liens de causalité entre les épisodes sur un mode spéculatif, interrogatif ou dubitatif.

De même, mon propre travail est d'amorcer une synthèse historique en observant un dénominateur commun parmi l'hétérogénéité des histoires racontées par les pièces : le caractère problématique, puisque mis en évidence, de leur première communication. En étudiant les pièces en ordre chronologique, j'observerai l'évolution de ce thème des médias. Cette thèse amorce ainsi un pan de l'histoire de la dramaturgie contemporaine : l'une de ses tendances. Il a fallu circonscrire l'étendue de cette histoire à la mesure d'une thèse. J'ai fixé une borne temporelle aux objets étudiés qui n'est pas celle de toute l'histoire contemporaine, cette histoire à la durée relative dont les historiens d'aujourd'hui ont été les contemporains, de leur vivant. La période étudiée est fixée selon ma propre histoire de spectateur de théâtre, qui remonte au début de la décennie 2000. Le choix de cette borne historique correspond également à l'observation d'un essor de la tendance étudiée et de son hypothèse politique, qui provient des théories des médias. Plusieurs chercheurs s'entendent pour voir les attentats du 11 septembre 2001 comme un moment décisif à l'égard des médias. Comme ils surviennent en un temps où des caméras filment en continu des vues sur les grandes villes, comme New

<sup>62</sup> « Les documents ou les paroles qui constituent des éléments utiles à la fabrication de l'information proviennent en grande majorité des "définisseurs primaires"; le concept fait référence à ceux et celles qui fournissent l'interprétation première donnée à un événement ou à une situation. Ces individus appartiennent généralement aux élites politiques et économiques et plus largement aux institutions. Cette interprétation première sert ensuite de cadre de référence principal, voire de seul cadre de référence, à la compréhension d'un problème. » Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 56, citant Stuart Hall, *Policing the Crisis. Mugging, The State, and Law and Order*, Londres, Macmillan Press, 1978, p. 58-59.

<sup>63</sup> Cette expression est associée, en France, à l'Institut d'histoire du temps présent, fondé en 1978 par François Bédarida. Mon travail s'inspire quelque peu de ce champ de recherche en histoire et des questions fondamentales qui le traversent, comme celle du passage de l'actualité à l'histoire.



York, il est devenu « l'événement contemporain qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration<sup>64</sup> ». En fait, il s'agit aussi de ce qui s'est produit dans sa foulée. Une propagande étatsunienne lui a succédé et a rendu possible la guerre en Afghanistan puis en Irak. Le scandale de la désinformation sur ces enjeux cruciaux, pour laquelle le *New York Times* a été reconnu responsable par son ombudsman en 2004, a produit une onde de choc au sujet des médias, car le *Times* est réputé comme le journal de référence par excellence. Symptomatiquement, l'ouvrage d'Anne-Marie Gingras s'ouvre par la présentation de ce cas et se termine par une annexe à son sujet.

À la lumière de ma lecture de cet ouvrage, j'ai choisi deux pièces étrangères qui prouvent que le théâtre a lui aussi enregistré ce séisme mondial dans la confiance à l'égard des médias. Bien entendu, le théâtre étranger contemporain qui traite des médias assoit son écriture sur d'autres cas, mais il importe de reconnaître le rôle de charnière joué mondialement par ces événements dans le regain de l'engagement, ainsi que l'importance reconnue des deux pièces retenues. Allan Havis considère l'année 2001 comme une borne décisive de ce retour en force, en particulier pour les États-Unis, mais il juge important de nommer *Stuff Happens* de David Hare, qui a d'ailleurs eu une diffusion importante de ce côté de l'Atlantique<sup>65</sup>. À l'échelle mondiale, 2001 marque l'histoire en ce qui concerne un autre thème littéraire majeur, lié à celui des médias, soit la mondialisation. Un ouvrage de Katrin Sieg se consacre à ce lien et accorde tout un chapitre à *Bambiland* d'Elfriede Jelinek<sup>66</sup>. Le thème commun aux deux pièces permettra aussi de mieux mettre en valeur leurs différences sur le plan de leur traitement de la problématique des médias.

Ces thèmes du 11 septembre 2001 et de la guerre en Irak apparaissent toutefois très peu dans le corpus québécois. L'exception qui confirme la règle est dans l'avant-dernière scène

---

<sup>64</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], p. 144-145, se référant à Carol Gluck, « 11 septembre. Guerre et télévision au XXI<sup>e</sup> siècle », *Annales HSS*, n° 1, 2003, p. 135-162.

<sup>65</sup> Allan Havis, « Introduction », dans *American Political Plays After 9/11*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Theater in the Americas », 2010, p. 1-16.

<sup>66</sup> Katrin Sieg, « Operation Media Storm : Elfriede Jelinek Theater of War », *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in European culture and history », 2008, p. 143-178.

de *Les bonbons qui sauvent la vie* de Serge Boucher<sup>67</sup>. Néanmoins, le corpus québécois que je qualifie d'*inquiet des médias* devient abondant durant ces mêmes années, en comparaison de sa rareté durant les années 1990. Cette soudaine abondance coïncide avec des débats publics au sujet des médias, au tournant du siècle au Québec, lors de la vague de concentration sans précédent qui a résulté de nouveaux achats d'entreprises par Quebecor et par Gesca en 2000, puis par Bell Globemedia en 2001, bien que ces débats n'ont été clos par aucune décision politique<sup>68</sup>. Par ailleurs, la quantité de pièces signifie probablement qu'il y a un travail dynamique et diversifié d'exploration de diverses facettes des mutations de l'univers médiatique, ce qui nous met en garde contre toute conclusion hâtive quant aux causes de la tendance. L'analyse de pièces québécoises qui s'étendent de 1999 à 2012 permettra de constater une évolution dans le traitement du thème. Certes, il serait sans doute possible de chercher un peu plus loin en arrière les précurseurs au théâtre de cette représentation critique des médias. Toutefois, au meilleur de mes recherches et de celles effectuées conjointement avec Hervé Guay en préparation du dossier « Théâtre et médias<sup>69</sup> », on ne remonterait sans doute pas beaucoup plus loin que la pièce *En circuit fermé* de Michel Tremblay<sup>70</sup>. Cette pièce nous semble avoir joué en 1994 un rôle moteur, voire inaugural pour la tendance étudiée. Dans le dossier, nous affirmions que les médias sont l'un des principaux lieux du retour en force de l'engagement dans le théâtre, engagement pluriel auquel, symptomatiquement, la revue *Jeu* a consacré plusieurs dossiers depuis mars 2000<sup>71</sup>. Je

<sup>67</sup> Serge Boucher, *Les bonbons qui sauvent la vie*, Montréal, Dramaturges, 2004, p. 77-98.

<sup>68</sup> « Tant les recommandations de la Commission de la culture [2001] que celles du Comité conseil sur la qualité et la diversité de l'information [2003] sont restées lettre morte, le gouvernement québécois n'ayant pas la volonté politique d'intervenir en matière d'information. » Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 140-148.

<sup>69</sup> Hervé Guay et Francis Ducharme (dir.), *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 7-117.

<sup>70</sup> Michel Tremblay, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1994, 123 p.

<sup>71</sup> Diane Godin et Marie-Andrée Brault (dir.), *Jeu : Engagement nouvelle vague*, n° 94 (1), mars 2000; Michel Vaïs (dir.), *Jeu : Théâtre d'intervention*, n° 113 (4), décembre 2004; Catherine Cyr (dir.), *Jeu : Subversion*, n° 135 (2), juin 2010; Étienne Bourdages (dir.), *Jeu : Jouer dans la cité*, n° 139 (2), juin 2011. Nous ne pouvons pas, cependant, proposer de faire de ce regain graduel de l'engagement une date butoir aussi claire que la précédente, qui tend encore à être considérée comme le point d'entrée dans le contemporain théâtral. « L'exemple du théâtre, au Québec, est intéressant : la rupture de 1980, où s'observe la fin du théâtre engagé et des créations collectives, historicise cette pratique, dans la mesure où cette esthétique s'inscrit dans une série de transformations (suivant une période plus existentielle et ouvrant sur des textes davantage centrés sur l'individu et son intériorité). » René Audet,

n'analyse pas dans cette thèse la pièce de Tremblay, dont l'action est située dans les coulisses d'un lancement de saison, parce que les personnages ne traitent pas du journalisme ni des actualités dans leurs débats sur l'orientation de la programmation télévisuelle. J'analyse cependant *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard (1999), qui présente une grande affinité d'esprit avec la satire de Tremblay.

Si les chapitres adoptent un ordre chronologique à partir des *Aboyeurs*, c'est aussi pour ne pas surdéterminer les différences nationales. En contexte de mondialisation et d'internationalisation de la diffusion théâtrale, un thème comme celui des médias déborde les frontières. Je ne postule donc pas, a priori, que les corpus diffèrent foncièrement en fonction de leur nationalité ou de leur langue. L'ordre chronologique est aussi une réponse à un autre souci apparu lors de la structuration du projet : comment classer les pièces? Dans un premier temps, un plan de thèse fondé sur les types d'enjeux d'actualité abordés a eu pour effet d'éclipser la véritable problématique et de la morceler inutilement. J'ai donc tenté un classement en fonction des grands choix esthétiques des auteurs. Là encore, survaloriser une typologie gommait les nuances et les points communs propres à plus d'une approche esthétique. En plus, il m'est apparu que l'on pouvait déceler une évolution dans les principaux choix d'écriture lorsqu'on plaçait les pièces en ordre chronologique. Ainsi, même si « la difficulté propre au contemporain réside dans notre impossibilité de raconter cette période<sup>72</sup> », je tenterai d'en offrir une sorte de récit en cinq fragments. Je le ferai en toute conscience des lacunes que René Audet présente comme le lot d'un tel exercice, qui demeure selon lui paradoxalement inévitable. Le corpus témoin a été recensé, mais sans une analyse suffisante pour en extraire tous les cas représentatifs. Son recensement exhaustif demeurera un projet à poursuivre. Je tâcherai donc d'éviter « le poids de l'axiologisation [ou] d'une certaine téléologie<sup>73</sup> » que provoque toute histoire littéraire, surtout sur une courte période rapprochée. Les pièces sont des cas exemplaires qui méritent une attention particulière, mais dont le degré de représentativité demeurera à vérifier avec plus de recul historique. Sur

---

« Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 12.

<sup>72</sup> René Audet, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 13.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 13.

certains points, l'hypothèse d'une évolution du traitement des médias par la dramaturgie me semble plausible, sur d'autres, il vaut mieux postuler une variation anhistorique selon les projets d'écriture et les auteurs. Même pour ce type de variation de la dramaturgie, je rappelle que la mise en récit, selon Paul Ricoeur, est une opération nécessaire à la compréhension.

De même, les textes théoriques sur le théâtre contemporain s'appuient sur une vision du passé de cet art pour proposer comment le qualifier désormais. À défaut d'une poétique globale et définitive, comme c'est le cas pour l'« art contemporain », Marie-Christine Lesage constate dans les usages que « dramaturgie contemporaine désignerait à la fois les textes récents et de nouvelles poétiques<sup>74</sup>. » Signe de la difficulté de l'exercice et de son caractère provisoire, les termes proposés ne font pas consensus, notamment la notion de « postdramatique » de Lehmann, qui m'a servi de tremplin théorique. Il faut savoir que cette appellation est apparue comme une solution de rechange au concept de « postmoderne », lui-même encore plus controversé. Il suscite une confusion fréquente parce qu'il a servi de différentes façons dans plusieurs autres arts et domaines d'étude. Lehmann calque son concept clef sur l'idée d'une époque *postmoderne*, mais en la ramenant au théâtre, à son propre rythme d'évolution, jugé plus tardif que dans plusieurs autres disciplines.

Après un tel argument, j'ai été amené à lire sur la notion de modernité dans un sens global, à la fois esthétique et politique. L'un des critères par lesquels définir sommairement la modernité, qui touche aussi l'esthétique, consiste à l'assimiler à la démocratie, puisqu'il s'agit de l'émancipation du sujet et de l'essor de la rationalité contre le règne du pouvoir arbitraire. Or, sur le plan de la réalisation de cette démocratie, selon Gingras citée précédemment et comme l'affirme Alain Touraine, la modernité n'est ni dépassée ni dépassable, elle est simplement inachevée, après plusieurs moments de régression et de statu quo. Dans un chapitre consacré à l'idée de démocratie dans l'histoire de la modernité, Touraine consacre une longue section à « La théorie de la démocratie de Jürgen Habermas », dont l'idéal et les lacunes lui servent de pivot pour parler de l'inachèvement de la

---

<sup>74</sup> Marie-Christine Lesage, « Dramaturgie contemporaine. Une forme en fuite ou en devenir? », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 49.



démocratisation, donc de notre temps comme d'une « période de *modernité limitée*<sup>75</sup> ». Dans l'ensemble de son essai, Touraine invite à penser la modernité en tant que pluralité de projets possibles, portés par des subjectivités individuelles et collectives, de manière à rééquilibrer une modernité trop souvent pensée comme un seul modèle découlant de la Raison universelle, celle des Lumières. Contre ce type de pensée, Matei Calinescu rend d'ailleurs Habermas responsable d'avoir amorcé la longue polémique entre modernité et postmodernité. Il affirme que le livre *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard, en 1979, a été écrit contre la philosophie de la modernité de Habermas, lequel a répliqué en 1980 par une charge contre les penseurs de la postmodernité<sup>76</sup>, qui a elle-même suscité une pléthore de textes, beaucoup plus abondants à partir de cette date, comme ma propre compilation d'une bibliographie sur le sujet le confirme. Cependant, pour Calinescu, le plus souvent, les polémistes de cette querelle éludent l'essentiel, soit que le postmoderne n'est qu'une nouvelle facette de la modernité, qui n'a jamais été unidimensionnelle et linéaire, mais plutôt multiple et conflictuelle envers les diverses facettes d'elle-même<sup>77</sup>.

#### *Éléments de méthode pour l'analyse des pièces*

J'ai situé les sources documentaires à partir desquelles je traiterai du contemporain en tant que tel et de la place cruciale des médias dans cet imaginaire. Ce sont cependant les études du théâtre et de la dramaturgie, au sein d'une formation en études littéraires, qui constituent la base de ma compétence de critique. Sans pouvoir rendre compte de l'ensemble de la documentation absorbée durant ma formation, et qui transparaîtra dans mes analyses, je présente ici ce qui a joué le rôle le plus déterminant pour penser le corpus contemporain en question. J'ai été amené lors de ma maîtrise à lire de nombreux textes sur l'engagement du théâtre, mais ces textes se limitent trop souvent à une théorie bâtie selon une logique négative. J'entends par là une répétition de quelques quasi-consensus : les classements

<sup>75</sup> Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 375-404 pour la section nommée et p. 421 pour la citation.

<sup>76</sup> Jürgen Habermas, « La modernité : un projet inachevé », traduction du discours de septembre 1980 pour le prix Adorno de la ville de Francfort, *Critique*, n° 413, octobre 1987 [1981], p. 950-967, cité par Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2<sup>e</sup> éd., Duke University Press, 1987, p. 273-275. Cet ouvrage de Calinescu est l'un des plus cités par Alexis Nouss, *La Modernité*, Paris, P.U.F, coll. « Que Sais-je? », 1995, 127 p.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 288-296.



génériques entre pièces dites engagées, ou pas, sont contreproductifs et trompeurs; la question de l'efficacité politique demeure invérifiable, sinon hors propos, tant le théâtre demeure défini d'abord comme art et tant chaque cas dépend du contexte de sa réception. Je pars donc de la dimension politique des pièces étudiées comme d'un constat de départ, sans tenter d'évaluer sa légitimité et sans la mettre en doute. Mon objectif est plutôt de voir sous quelles formes cet engagement s'adapte à notre époque et au choix de s'attaquer aux médias.

C'est pourquoi les lectures qui m'ont été les plus utiles comme outils d'analyse ont souvent été d'inspiration sémiologique. Comme je me penchais sur un théâtre *in situ* pour mon mémoire de maîtrise, j'avais auparavant surtout lu les travaux portant sur la sémiologie de l'espace théâtral<sup>78</sup>. Ici, la question de l'actualité médiatique appelle plutôt une sémiologie du temps. Or, cet axe des signes théâtraux est beaucoup plus abstrait et beaucoup moins étudié directement, sinon pour le ramener à l'espace : « On voit donc aussi la difficulté que rencontre toute sémiologie théâtrale dans la détermination des éléments temporels : *le signifiant du temps c'est l'espace* et son contenu d'objets<sup>79</sup>. » Ce constat d'une matérialité exclusivement spatiale justifie que le chapitre « Le théâtre et le temps » d'Anne Ubersfeld énonce les bases d'une théorie calquée sur celle d'un autre chapitre, celui de l'opposition entre l'*espace scénique* et l'*espace dramatique*, ce qui donne un *temps scénique* opposé au *temps dramatique*. Ces couples de concepts d'Ubersfeld ont depuis souvent été repris ailleurs. Pour condenser les deux axes de cette théorie, la fiction dramatique, en tant que signifié, crée un espace-temps virtuel, fictionnel, dont l'espace-temps scénique est le signifiant, la matérialité perceptible. Au fond, pour Ubersfeld comme pour beaucoup de chercheurs, la condition de possibilité d'un travail sur le temps au théâtre est ramenée au drame, aux signes d'une fiction. La temporalité au théâtre, c'est le travail par la fiction de création d'un rapport au temps différent de celui du temps réel. Il y a, certes, des chantiers de recherche sur le rythme du temps scénique indépendamment du drame, en s'inspirant d'études parallèles sur le rythme musical et sur le rythme de la danse. Il s'agit cependant de

---

<sup>78</sup> Plutôt que de rappeler ces titres listés ailleurs, je souligne une dette implicite envers l'ouvrage de Louise Vigeant qui vulgarise la sémiologie et l'esthétique du théâtre et l'adapte à des exemples québécois : *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989, 226 p.

<sup>79</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. 1 de *Lire le théâtre*, nouv. éd. augm., Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiel », 1982 [1977], p. 197. L'auteure souligne.

cas embryonnaires et isolés, dont les possibilités semblent limitées, sinon vaines et trop ambitieuses, aux yeux des chercheurs qui tentent d'en tirer une synthèse<sup>80</sup>.

Une veine similaire plus prometteuse est celle d'une étude sur une vaste échelle et à long terme des durées, horaire et nombre d'actes de spectacle, en tant qu'ils sont liés à des habitudes culturelles. On sait que l'évolution des technologies, comme l'éclairage électrique, puis le cinéma, a amené une temporalité plus rapide, sans pause ou entracte, grâce à la banalisation des ellipses et des sauts temporels<sup>81</sup>. Or, la connaissance de cet impact du cinéma, puis de la télévision sur la temporalité du théâtre, demeure encore approximative. C'est le cas notamment de l'ouvrage de Lehmann, qui m'a servi d'amorce pour dire l'impact de l'histoire de cette culture de l'écran sur le théâtre, devenu un art minoritaire. À ce propos, la notion centrale qu'il propose, le « théâtre postdramatique », a une dimension négative qui le force à parler du drame. De plus, la notion comporte des lacunes qui la rendent polémique, surtout sur le plan historiographique. Par exemple, faire l'histoire du théâtre de la majeure partie du XX<sup>e</sup> siècle en la classant, dans le titre de section, comme une « pré-histoire<sup>82</sup> » du théâtre postdramatique est un choix qui permet de nuancer l'émergence graduelle des formes étudiées, mais qui n'est pas sans valeur péjorative. Lehmann constate que le drame n'a pas disparu, que nous serions seulement au-delà d'une normativité des conventions du drame, c'est-à-dire que déroger aux règles ne serait plus un acte de transgression. Cependant, la sémantique du préfixe (*post-*) et certains autres passages du livre invitent à retenir le terme pour qualifier les spectacles contemporains les plus libres, mais en continuant à les penser en regard du fantôme des conventions dramatiques. Sur le plan historiographique, Marie-Christine Lesage en retient surtout l'aspect téléologique, similaire à ce qu'annonçait Peter

---

<sup>80</sup> Pierre Voltz, « Temps et théâtre », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1335; Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 435-439.

<sup>81</sup> C'est le principal enjeu dont l'étude est amorcée dans le chapitre « Temps, rythme, tempo » de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, p. 403-440.

<sup>82</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, *op. cit.*, p. 66-103.

Szondi, qui croyait dans les années 1950 qu'il y aurait un dépassement dialectique du drame après sa crise vers un nouveau modèle<sup>83</sup>.

Jean-Pierre Sarrazac, dans sa *Poétique du drame moderne*, maintient au contraire que notre époque est encore celle du drame moderne, que la crise de celui-ci en est constitutive, qu'elle lui apparaît indépassable<sup>84</sup>. Pour Sarrazac, le drame n'est et ne sera pas mort, même s'il est continuellement en crise depuis son entrée dans la modernité dans les années 1880. Il s'agit pour lui « d'une crise *sans fin*, aux deux sens du vocable. D'une crise permanente; d'une crise sans solution, sans horizon préétabli. D'une crise toute en imprévisibles lignes de fuite<sup>85</sup> ». Sa thèse est que le caractère chaotique et critique du drame est un aspect fondamental de sa modernité : les éléments fondamentaux du drame (fable, action, personnages) se montrent sans cesse à l'agonie, ou plutôt en déconstruction des règles et des repères traditionnels, mais ils renaissent sans cesse pour mourir à nouveau<sup>86</sup>. En matière d'hybridité avec d'autres formes d'art vivant et de spectacle, seuls quelques cas limites méritent pour Sarrazac d'être qualifiés de « para-dramatiques » ou d'« extra-dramatiques » (*PDM*, 293), c'est-à-dire avec des préfixes selon lesquels ces exceptions ne se présentent nullement comme une prescription pour l'avenir. Le théoricien croit qu'il vaut mieux ouvrir la notion de drame pour sortir les études théâtrales d'une pensée téléologique de l'histoire. Il lui semble vain de prédire une fin de l'histoire du drame, que ce soit en tant que « décadence » (Lukacs et Steiner), « mort » (Adorno puis Lehmann) ou « dépassement » vers le théâtre épique brechtien (Szondi). De la sorte, Sarrazac tente de restituer une logique

---

<sup>83</sup> Marie-Christine Lesage, « Dramaturgie contemporaine », *op. cit.*, p. 50-55, citant Peter Szondi, *Théorie du drame moderne (1880-1950)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 [1956].

<sup>84</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, 402 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *PDM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Plusieurs concepts fondamentaux de cet ouvrage avaient déjà été proposés antérieurement par l'auteur depuis le livre tiré de sa thèse, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Circé/poche », 1999 [1981], 212 p.

<sup>85</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, coll. « Études théâtrales », 2001, p. 13, cité par Marie-Christine Lesage, « Dramaturgie contemporaine », *op. cit.*, p. 52.

<sup>86</sup> Robert Abirached compare la dissolution du personnage dramatique avec le mythe du Phénix. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p. 439, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 185.

d'ensemble à la dramaturgie écrite depuis un peu plus de cent ans, évitant de surdéterminer la période immédiatement contemporaine ou l'importance du théâtre épique de Brecht<sup>87</sup>. Par sa lecture attentive des pièces les moins récentes de la période et mésestimées par Szondi, son ouvrage montre précisément que la modernité ne se réduit pas aux « illusions téléologiques » (*PDM*, 18) qui l'ont parfois accompagnée. Cette lecture de l'histoire disqualifie implicitement les appellations de « postmoderne » ou de « postbrechtien » parfois employées pour englober le théâtre de notre époque. C'est donc une position similaire à celle de Calinescu, présentée précédemment, pour qui l'esthétique postmoderne *est* l'une des facettes du kaléidoscope de la modernité.

J'adopte la position de Sarrazac pour étudier le corpus de cette thèse, car dans leur globalité et leur variété et malgré leur originalité respective, ces pièces récentes ne se présentent pas comme d'une nouveauté absolue sur le plan de la forme. On ne peut pas y donner le drame comme totalement éliminé, et il demeure même plutôt vivant dans certaines. Même la dramaturgie d'Elfriede Jelinek, bien que la plus éclatée et éloignée du drame traditionnel, demeure un drame qui s'inscrit dans la tradition des avant-gardes historiques et d'autres auteurs autrichiens contemporains radicaux, tels Thomas Bernhard et Peter Handke. Plutôt que de ne choisir qu'un type de réponse esthétique à la problématique, les cinq pièces choisies permettent plutôt de rendre compte de la diversité des pièces contemporaines qui cohabitent, c'est-à-dire de différents points d'arrivée des voies esthétiques par lesquelles la dramaturgie s'est éloignée du drame traditionnel.

Ces pièces participent ainsi aux variations d'un paradigme esthétique à long terme, dont elles reprennent des procédés pour en renouveler la pertinence en regard de la tendance thématique de la préoccupation pour les médias qui, elle, est nouvelle. Sarrazac appelle « drame-de-la-vie » le paradigme moderne, par opposition à une conception du drame qui

---

<sup>87</sup> Il faut spécifier que les théories de Bertolt Brecht, et le modèle littéraire que constituent ces pièces, ont longtemps eu le monopole de la conception du théâtre engagé, voire du théâtre moderne tout court, comme chez Szondi, d'après Sarrazac. Selon ce dernier, mais cette idée revient sans cesse au sein des études théâtrales, en particulier dans les textes des dernières décennies sur les formes d'engagement au théâtre, l'heure est plutôt à penser que le théâtre doit faire des choix pour ne garder qu'une partie de cet héritage brechtien et éviter d'en faire une transmission orthodoxe. Voir notamment Catherine Naugrette, « Questionnements contemporains. Brecht avait-il raison? », *L'esthétique théâtrale*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2011, p. 243-244, ou encore Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 74.



s'est imposée dans le théâtre occidental entre la Renaissance et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : dans le drame-dans-la-vie, la fable ne doit couvrir qu'un épisode limité dans la vie d'un héros, c'est-à-dire le temps d'un retournement de fortune. Le concept de drame-dans-la-vie n'est pas sans parenté avec ce que Szondi a défini comme le « drame absolu », soit « l'événement interpersonnel dans sa présence ». Or, nous constaterons que ce qui distingue précisément le drame-de-la-vie du drame-dans-la-vie, c'est qu'il n'y a plus à proprement parler « événement ». (*PDM*, 66)

Malgré l'absence d'événement au sens plein, il y a encore drame, parce qu'il y a encore du conflit, de l'action, une catastrophe. Mais ces phénomènes ont lieu à une échelle beaucoup plus étendue, à l'ensemble d'une vie humaine ou d'une période de l'histoire, ou encore à l'échelle plus restreinte de toutes petites catastrophes intérieures. Parfois, l'événement majeur — ou la « grande collision dramatique » hégélo-lukacienne » (*PDM*, 394) — ne disparaît pas, mais il est « secondarisé », ce qui permet de l'envisager de façon critique. Les pièces dont je traiterai attirent l'attention sur les mécanismes de la médiatisation de l'événement, ce qui le *secondarise* dans une certaine mesure. Le drame moderne conçu de la sorte me semble un bon cadre pour penser notre temps, car le changement d'échelle oblige la dramaturgie à « des opérations nouvelles — *qui sont toutes de nature temporelle* [...] : interruption, rétrospection, anticipation, optation (le temps des possibles), répétition-variation » (*PDM*, 110, je souligne). Je reviendrai sur ces opérations au cours des analyses. Dans tous les cas, le travail sur le temps a une portée philosophique, c'est la vie même qui est dramatisée sur le plan ontologique, éthique ou politique.

En reprenant les concepts de la *Poétique* d'Aristote, Sarrazac montre que la poésie dramatique s'ouvre de deux côtés, vers la forme longue de la poésie épique (ou roman, pour sa descendance moderne) et vers la forme courte de la poésie lyrique (soit désormais la poésie tout court). C'est ce que Bakhtine a appelé la « romanisation de la littérature » : dans une perspective où le roman est devenu la forme « a-canonique » par excellence, dans leur modernisation, les autres genres imitent cette grande liberté, plutôt que d'imiter un canon de roman traditionnel révolu<sup>88</sup>. Sarrazac emprunte aussi à Bakhtine la notion de *dialogisme* et son jugement à l'égard de la forme du texte dramatique traditionnel :

<sup>88</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 309.



Le dialogue interpersonnel était de bout en bout latéral, limité au petit cercle des personnages, retranché derrière le quatrième mur. À l'inverse, une grande partie de l'«aventure» du dialogue moderne, dialogue errant — et, nous le verrons, dialogue profondément hétérogène — tient à ce qu'il retrouve cette vertu de *frontalité*, d'adresse et de communication directe avec le spectateur qu'il possédait chez Shakespeare et Calderón, voire, aux origines du théâtre occidental, dans la tragédie et la comédie de la Grèce antique. En ce sens, le dialogue moderne est plus réellement *dialogique* que le *dialogue* au sein du drame-dans-la-vie. (PDM, 245-246)

Cette frontalité fait en sorte que le monologue et la choralité, notamment le monologue choral ou le *polylogue*, occupent une place privilégiée dans la dramaturgie contemporaine : « le drame-de-la-vie, drame de l'homme «séparé», se construit sur la base du monologue. Pour un dramaturge moderne ou contemporain, le monologue s'avère plus riche et plus dialogique qu'un dialogue fait de répliques ajustées. » (PDM, 260)

Plusieurs autres commentateurs du théâtre contemporain abondent dans le même sens. Lehmann observe lui aussi l'importance croissante du solo et d'une polyphonie divergente dans le théâtre contemporain, en offrant des observations similaires, mais qu'il désigne quant à lui comme « le recul de l'axe intra-scénique au profit de l'axe-theatron<sup>89</sup> » de la communication théâtrale. Barbéris formule un jugement semblable, mais en d'autres termes : « Les arts *vivants*, dans leurs formes les plus contradictoires et contrapuntiques, réintroduisent une relation différentielle, de sujet à sujet, là où elle tend à être remplacée par une relation unidimensionnelle de sujet à objet<sup>90</sup>. » Les recherches québécoises sur le théâtre contemporain arrivent à des constats similaires, découlant de ce même héritage bakhtinien. L'ouvrage collectif de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos observe un « retour à la narrativité » ou, pour le dire très simplement, que le « théâtre québécois contemporain

<sup>89</sup> « Eu égard au fait que le mot grec «theatron» désignait à l'origine le lieu où se trouvaient les spectateurs (et non pas le théâtre dans son ensemble), on appellera le second axe «l'axe-theatron». » Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 205.

<sup>90</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 59. La notion d'unidimensionnalité évoque ici la théorie radicale d'un Herbert Marcuse. Chez Marcuse, la binarité des idées dominantes dans le monde contemporain dit démocratique, leurs simplifications en systèmes de contraires, constitue une fausse variété idéologique, et peut en fait être ramenée à une pensée unique inavouée. Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968 [1964], 281 p.

“raconte<sup>91</sup>” ». La *narrativité* du drame, un drame *qui raconte* : voilà des solutions conceptuelles qui permettent de ne pas réduire cette tendance-fleuve au modèle brechtien du théâtre épique. Elles évitent aussi la confusion possible avec une imitation stricte du roman, ce qui est le défaut du terme *romanisation*. Je retiendrai surtout de ce recueil les études de l’œuvre de Carole Fréchette<sup>92</sup>, dont l’une des pièces sera étudiée au chapitre 6.

Dans les pièces étudiées ici, le monologue occupe une place variable, mais toujours cruciale. Il y a drame, mais drame moderne : que les personnages représentés soient des journalistes ou leurs lecteurs et téléspectateurs, nous ne sommes pas seulement devant la représentation de leurs actions et dialogues, durant un épisode clos et restreint de leur vie. Diverses formes de narration et de monologues s’insèrent dans cette dramatisation ou la remplacent : par exemple, *Bambiland* est le monologue d’une voix anonyme. Sarrazac propose de désigner ces voix narratives comme celles du *rhapsode* qui, dans certains cas, est incarné en « personnage-rhapsode ». Dans la tradition classique, la posture du rhapsode mêlait les genres que la *Poétique* d’Aristote cherchait à dissocier. Sarrazac propose de se référer à un autre penseur grec, qui en défendait les vertus : dans *La République*, « Platon insiste sur le genre intermédiaire, compromis entre *mimèsis* et *diegèsis*, de l’art du rhapsode. » (*PDM*, 313) Pour le dire autrement, le rhapsode est ce conteur qui rejoue des bribes de ce qu’il raconte, ou encore un « personnage dédoublé, [un] personnage témoin de lui-même » (*PDM*, 323). Sarrazac étend cette définition stricte à d’autres formes de figuration de la « pulsation rhapsodique », invisibles, mais sensibles. Il tente de définir ainsi le drame moderne autrement que de manière négative, comme une différenciation à l’égard du drame traditionnel. Les drames modernes apparaissent très déconstruits, comme découpés, déchirés. Cependant, ils ont aussi une part d’assemblage, de montage, assuré par une instance unique et subjective, le rhapsode, mot qui signifiait en grec ancien « coudre » (*PDM*, 329). À travers les cas extrêmes de déconstruction de la forme dramatique, Sarrazac tente de mettre en valeur un mince dénominateur commun :

<sup>91</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l’Université Laval, 2004, p. 8.

<sup>92</sup> Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », *ibid.*, p. 61-85; Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », *ibid.*, p. 215-247.

Soumis à la pulsion rhapsodique, le drame n'en finit plus de se perdre; et cependant il subsiste. Reste un noyau, une part infrangible, qui fait que le drame continue d'exister et justifier ce nom de drame. Quelque chose que je définirais comme *la rencontre catastrophique avec l'autre* — fût-ce, dans certains cas, *l'autre en soi-même*. Rencontre qui a lieu sur la scène et devant un public. (PDM, 395)

Bref, les pièces les plus hétéroclites, pour être réussies, doivent comporter un minimum d'unité, c'est-à-dire « une sorte de principe philosophique diffus : la *pensée* de la pièce. » (PDM, 332) Héritière des théories littéraires de l'inconscient et du structuralisme, la notion de *rhapsode* se présente chez Sarrazac comme le produit d'un auteur qui échappe en partie à son contrôle. Elle n'est ni seulement la voix d'un narrateur ni seulement celle de la poésie du texte, mais aussi une impérieuse « oralité des origines » (PDM, 311). Je retiendrai donc de Sarrazac que la dramaturgie contemporaine offre une pensée réfléchie et critique disposant d'une unité minimale, mais qui se diffuse en une forme polyphonique, pour s'exprimer dans toute sa complexité et susciter une réponse du public.

L'ouvrage de Sarrazac se veut une poétique, ce qui implique une tentative de classement des formes des pièces. Certes, Sarrazac prévient qu'il n'est pas possible de fonder la lecture d'un drame moderne sur la base d'un canon ou de décliner les pièces en sous-genres aux règles définitives. Cependant, parmi cette forme ouverte et libre, la *Poétique du drame moderne* nomme quelques tendances plus fréquentes ou marquantes sur le plan des procédés d'écriture et du « partage des voix », comme celles du monologue et de la choralité. *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard dramatise le milieu médiatique lui-même, mais sur un mode comique, ce qui signifie de « mettre du jeu — y compris au sens mécanique d'« écart », de « battement » — dans le drame. » (PDM, 343) Comme je le montrerai dans le premier chapitre d'analyse, Bouchard se joue des contraintes dramatiques traditionnelles pour intégrer à sa satire une réflexion de fond sur la problématique des médias. La pièce du chapitre 3, *Stuff Happens* de David Hare, apparaît quant à elle comme une « chronique épique » dans la tradition de Brecht (PDM, 149-159) ainsi que dans celle de l'une de ses veines héritières, le théâtre documentaire. Le chapitre 4 porte sur un « monodrame », *Bambiland* d'Elfriede Jelinek, qui s'inspire de la forme du flux de conscience (ou « *stream of consciousness* »), en transposant en texte la pensée confuse et agitée d'un téléspectateur. Dans le cinquième chapitre, *Félicité* d'Olivier Choinière correspond à la forme du « jeu de rêve », une forme onirique de drame qui justifie des écarts importants par rapport aux conventions dramatiques

tout en assurant l'unité rhapsodique du point de vue représenté, celui de la conscience d'un seul personnage donné comme l'auteur du rêve<sup>93</sup>. Finalement, *Je pense à Yu* de Carole Fréchette est un drame psychologique, qui mise sur la modernité de l'« infradramatique » (PDM, 77-86). Ce qui compte, en dessous (*infra-*) des dialogues et des événements historiques ramenés à la mémoire, ce sont les « micro-conflits » (PDM, 42) des trois personnages envers eux-mêmes. Ces conflits intérieurs émergent au sein de ce qui est presque une chronique de leur quotidien condensée en quelques jours. Leurs rencontres ainsi que leur lecture des actualités éveillent chez eux un travail narratif, tout entier tourné vers le rapport aux événements passés, donc axé sur la rétrospection et l'« optation » (imaginer le possible). De telles catégories pour décrire la forme générale des pièces seront essentielles pour bien amorcer l'analyse des différents choix de traitement de la problématique.

#### *Réflexivité du drame et esthétique médiatique*

Dans la dernière section de chacune des analyses, j'approfondirai les questions d'interprétation les plus ambiguës. Elles touchent toutes de près ou de loin à l'esthétique, au spectacle ou à la culture au sens large. La présence incontournable de ces enjeux peut s'expliquer par la modernité du drame : « nous assistons à une *secondarisation* généralisée de la forme dramatique : tout est déjà consommé quand la pièce commence. [...] L'*autre drame* est un drame secondaire, un jeu avec le passé, le retour — forcément *critique* — sur un drame primaire. » (PDM, 37) Ce drame second, appelé « métadrame », plus implicite et à « dimension philosophique » (PDM, 317), tient dans l'opération de mise en récit ou de mise en représentation de la fable, qui sont elles-mêmes problématisées. Ainsi, le drame moderne tend à l'autoréflexivité esthétique. Dans les cinq cas étudiés, les événements et faits d'actualité tiennent lieu de ces drames primaires alors que le véritable drame, plus profond et souterrain, est celui de l'esthétique au sein des médias. Isabelle Barbéris résume bien, mais en d'autres mots, cette autoréflexivité qui fait du théâtre un moyen privilégié pour traiter des médias : « au drame comme procédé de communication (dialogue, double énonciation, etc.) se serait substituée la représentation de *la communication comme drame*<sup>94</sup>. » Bref, il est

<sup>93</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., 170-182. L'auteur retient dans cette section une synthèse d'une étude précédente entièrement consacrée à cette forme, soit Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p.

<sup>94</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 58. L'auteure souligne.



important d'être attentif à ce qui rend la communication moins transparente, c'est-à-dire plus visible en elle-même devant ce qu'elle communique : le brouillage de la signification, ou « les dissonances entre les mots et les choses<sup>95</sup> ». C'est en partie pour produire ce brouillage que, dans les pièces étudiées, le propos s'écarte du drame des événements et du journalisme pour digresser vers des motifs et figures qui proviennent des fictions du cinéma et de la télévision. À l'image de la logique de la rapide juxtaposition des séquences télévisuelles, de l'information au divertissement, le théâtre n'isole pas le journalisme de ce qui l'accompagne de près, mais expose au contraire leur rencontre, voire leur hybridation. Surtout, la tendance de fond qui pousse le théâtre contemporain vers l'hétérogénéité la plus totale le menace, selon Sarrazac, de sombrer dans le « kitsch », dans la « vulgate post-moderne du "zapping des formes" », que seule la pulsation rhapsodique peut lui permettre d'esquiver (*PDM*, 336). J'ajouterais que dans un tel cas, le kitsch ne disparaît pas, mais il passe au second degré. La forme des cinq pièces étudiées n'est jamais globalement kitsch, mais le kitsch est l'un des enjeux récurrents de leurs propos implicites.

Comme je l'ai annoncé plus tôt au sujet de la définition des médias, ceux-ci, en tant qu'institution et organisation du journalisme, sont de plus en plus confondus avec l'économie de l'art et de la culture. C'est ce que Gilles Lipovetsky et Jean Serroy ont proposé d'appeler l'esthétisation du monde, dans un ouvrage paru alors que cette thèse était fort avancée<sup>96</sup>. Pour ces auteurs, la société de consommation telle qu'elle s'est imposée durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est entrée dans un stade plus avancé, qualifié de « transesthétique » :

Avec l'esthétisation de l'économie, nous vivons dans un monde marqué par l'abondance de styles, de design, d'images, de narrations, de paysagisme, de spectacles, de musiques, de produits cosmétiques, de sites touristiques, de musées et d'expositions. [...] Par là, il ne faut pas entendre un capitalisme qui, moins cynique et agressif, tournerait le dos aux impératifs de rationalité comptable et de rentabilité maximale, mais un nouveau mode de

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>96</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 2013, 493 p. Je dois à Marie-Christine Lesage et Audrey-Anne Cyr l'idée fort pertinente de convoquer cette référence pour analyser *Félicité* d'Olivier Choinière : « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 29-44. Cet article analyse également *Chante avec moi* d'Olivier Choinière (automne 2010) et *Cinq visages pour Camille Brunelle* de Guillaume Corbeil (hiver 2013).



fonctionnement exploitant rationnellement et de manière généralisée les dimensions esthétiques-imaginaires-émotionnelles à des fins de profit et de conquête des marchés<sup>97</sup>.

Dans cette conjoncture, le secteur de la production culturelle, investi par la plupart des grands médias, joue un rôle névralgique sans précédent dans l'économie, celui que l'École de Francfort a appelé dans les années 1940 les « industries culturelles<sup>98</sup> », mais qu'il vaut peut-être mieux appeler les « industries créatives<sup>99</sup> ». Autrefois, la ligne de partage était claire entre l'art authentique ou d'avant-garde d'un côté et, de l'autre, les industries culturelles, la production massive d'images et d'objets de pacotille. Lipovetsky et Serroy tentent de montrer que le marché récupère même l'art d'avant-garde. Contrairement à une domination autrefois massive, agissant telle une massue, ils dressent le portrait d'une domination toute en douceur et en contradictions, qui ne se limite pas à la promotion d'un conformisme conservateur.

Ces esthétiques marchandes — au pluriel — n'en ont pas moins pour autant quelques dénominateurs communs, quelques conformismes inavoués dont elles font la promotion, et qui concourent de la sorte à la reconduction de l'hégémonie. Je tenterai de montrer que c'est dans la logique même de la marchandisation de l'information d'actualité que réside ce qui m'apparaît comme le principe esthétique le plus important mis en évidence par Lipovetsky et Serroy, celui « d'un rapport au temps et au monde dominé par [des] impératifs de vitesse<sup>100</sup> ». Cette vitesse tend selon eux à faire primer le quantitatif sur le qualitatif et à favoriser un rapport superficiel aux choses, voire de favoriser le « kitsch<sup>101</sup> ». À l'étape où j'ai commencé cette thèse, ce qui m'a d'abord inspiré est une documentation anglophone aux idées similaires, convoquant elle aussi la notion de kitsch. Pour Marita Sturken, les forces politiques dominantes déploient aux États-Unis dans la sphère publique une stratégie d'image et de discours profondément axée sur une esthétique superficielle et atemporelle, surtout

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>98</sup> Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974 [1947], 281 p.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 27. Lipovetsky et Serroy hésitent entre les deux qualificatifs. Frédéric Martel explique quant à lui son choix résolu pour le second concept, rappelant que le premier est lourdement connoté. *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, éd. revue, Paris, Flammarion, coll. « Champs actuels », 2011 [2010], p. 12.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>101</sup> *Ibid.*, sous « Un monde kitsch », p. 312-324.

depuis 2001, ce qu'elle qualifie de « tourisme de l'histoire » ou de « kitsch de la mémoire<sup>102</sup> ». De ce livre, j'ai débordé vers d'autres lectures qui ont inspiré Sturken, notamment l'ouvrage de Daniel Harris qui, de manière similaire à l'ouvrage français sur les « esthétiques marchandes », étudie les « esthétiques consuméristes<sup>103</sup> ».

Dans cette perspective selon laquelle le kitsch sert à qualifier des esthétiques marchandes, parmi les nombreux et contradictoires critères de définition du mot d'origine allemande, les théoriciens donnent priorité à son principe de simplification esthétique, pensé d'abord par Hermann Broch. La simplification implique une tentative d'évacuer la dimension éthique des choses, pour qu'elles ne soient que purs effets esthétiques, pure beauté ou pure émotivité, ce qui crée un sentiment de vide de contenu<sup>104</sup>. Ainsi, précisément parce que le kitsch tente de les évacuer, de faire diversion, les phénomènes sociaux et politiques en arrière-plan du kitsch sont nécessairement des aspects incontournables de cette notion esthétique. Parce que ces phénomènes importent de façon contextuelle, le kitsch ne peut être observé sur un plan strictement formel. À ce propos, comme je l'ai déjà posé en citant Sarrazac, puisque le kitsch apparaît au théâtre plus souvent au second degré, il devient un thème plus qu'une catégorie de la forme.

L'émergence du concept de *kitsch*, d'abord en arts visuels au XIX<sup>e</sup> siècle, est liée à la reproductibilité technique des images, puis des objets et des textes. L'histoire de la culture de masse, c'est-à-dire des objets culturels reproduits massivement, y est donc rattachée. Cependant, parmi les théories du kitsch, ce sont les connotations populaires associées au lexique au théâtre comme répétition qui m'ont d'abord incité à les convoquer. Des adjectifs comme *théâtral* et *spectaculaire* comportent le plus souvent un sens péjoratif. Ces emplois péjoratifs apparaissent fréquemment pour critiquer la médiatisation de l'actualité politique, par exemple chez Anne-Marie Gingras<sup>105</sup>. Cette vision populaire de la théâtralité apparaît de

<sup>102</sup> Marita Sturken, *Tourists of History : Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, p. 20. Je traduis.

<sup>103</sup> Daniel Harris, *Cute, Quaint, Hungry, and Romantic : The Aesthetics of Consumerism*, New York, Basic Books, 2000, 270 p.

<sup>104</sup> Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, Broch, 2001 [1955], p. 31-32.

<sup>105</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, p. 7.

manière métaphorique chez plusieurs théoriciens du kitsch dans le roman, dans l'art visuel ou dans le design. Abraham Moles en parle à plusieurs reprises comme d'une mise en scène, c'est-à-dire comme une représentation trompeuse ou artificielle. Il donne parfois des exemples théâtraux, notamment pour le principe de « cumulation » ou de « surenchère des moyens », dont le modèle donné est celui de l'opéra romantique de Richard Wagner<sup>106</sup>. D'ailleurs, la thèse de Hermann Broch est que le Romantisme, avec sa quête sécularisée d'un absolu esthétique, amène la possibilité du kitsch. Le qualificatif *tape-à-l'œil*, quant à lui utilisé comme traduction approximative du mot *kitsch* dans les textes de Hermann Broch avant son acceptation dans notre langue, a beaucoup de points communs avec le qualificatif *spectaculaire*, dont le caractère péjoratif a été le plus fortement cristallisé et radicalisé dans *La société du spectacle* de Guy Debord<sup>107</sup>. Ce dernier désigne ce qui est relatif à n'importe quelle représentation scénique, mais ce sens est contaminé par celui, plus courant, d'une intensité expressive fortement exhibée, surchargée ou surprenante, ce que même un dictionnaire spécialisé se voit forcé de reconnaître<sup>108</sup>. On a aussi présenté le kitsch en tant que « parodie de la catharsis<sup>109</sup> », c'est-à-dire une surenchère d'effets pathétiques. À trop vouloir provoquer, en cumulant une avalanche de moyens convenus, la très sublime catharsis, ce mystérieux effet de purification ou de purgation des passions qu'Aristote attribua originalement à la tragédie grecque, des images, des textes ou des films se voulant grandioses risquent à l'inverse de susciter le rire.

Toutefois, le théâtre est loin d'être obligé de se parodier lui-même en faisant dans le *surthéâtral*, un terme de jeu qui désigne le sens courant de *théâtral*. Comme je l'ai exposé en résumant l'histoire de la dramaturgie moderne selon Sarrazac, le point de rupture de la modernité force le théâtre à se différencier de son propre modèle traditionnel, sans quoi il y a justement parodie. Il est devenu impossible de revenir à un rapport totalement traditionnel et

<sup>106</sup> Abraham Moles, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, nouv. éd., Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1977 [1971], p. 62.

<sup>107</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 167 p.

<sup>108</sup> « Souvent le théâtre est accusé de sacrifier au spectaculaire, c'est-à-dire de rechercher des effets faciles, de masquer le texte et la lecture par une masse de signes visuels. » Patrice Pavis, sous « spectaculaire », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, 2004, p. 337.

<sup>109</sup> Eva Le Grand, dans Eva Le Grand (dir.), *Séductions du kitsch : roman, art et culture*, coll. « Documents », Montréal, XYZ, 1996, p. 22, reprenant une idée d'Adorno.

authentique au drame absolu ou à la tragédie canonique. Le théâtre serait donc une forme d'art privilégiée pour penser le kitsch, pas parce qu'il reconduirait les clichés, mais bien parce que ses praticiens doivent forcément y faire face : réagir au kitsch du champ culturel concurrent; réagir à la tentation de l'autre kitsch, celui du traditionalisme esthétique en théâtre. Je m'inscris avec une telle idée dans la perspective d'Eva Le Grand dont l'introduction à l'ouvrage collectif cité précédemment est surtout inspirée de l'œuvre romanesque de Milan Kundera et de sa philosophie esthétique. Ce texte de Le Grand insiste, au fond, sur l'aspect crucial de la stéréotypie dans un phénomène du kitsch qui transcende les différences historiques et culturelles. Pour Broch, chaque œuvre d'art depuis le Romantisme porte en elle « une goutte de kitsch » et, pour Kundera de même, comme le réitère à plusieurs reprises Eva Le Grand, le kitsch est une tentation ou une séduction qui n'épargne personne. Après un long détour par des ouvrages de taxinomie formelle et d'histoire esthétique axés sur le kitsch, je me demande encore — même si certains de ces textes sont excellents, tel *Kitsch and Art*<sup>110</sup> de Tomas Kulka — s'il ne vaut pas mieux éviter l'exubérance un peu baroque de la notion de kitsch pour n'en garder que l'essentiel : l'idée d'une esthétique stéréotypée. Je constate indirectement que la condamnation du kitsch doit beaucoup à une vision néo-platonicienne du spectacle, selon une longue filiation que rappelle *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière. Isabelle Barbéris en résume l'argument dans son ouvrage pour appeler à se méfier des jugements esthétiques trop catégoriques dans leur *séparation* entre la pensée et le monde sensible, ce qui l'amène à utiliser la notion de kitsch dans un autre sens, pour vanter l'intérêt de certaines pièces.

Ce doute et cette insatisfaction m'ont conduit à poursuivre la recherche vers l'élément central de la définition que je retenais du kitsch : le concept de stéréotypie. Ruth Amossy fournit une approche plus claire. Sans le nommer, Amossy emploie parfois des propos très proches du concept de kitsch : « Le stéréotype constitue l'équivalent de l'objet standardisé dans le domaine culturel. Il est l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait monotonement circuler dans les esprits et les textes<sup>111</sup>. » Pour elle, la

<sup>110</sup> Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, University Park (États-Unis), Pennsylvania State University Press, 1996, 137 p.

<sup>111</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991, p. 21.



conscience et la tentation de la stéréotypie sont toutes deux présentes à des degrés variables dans tous les niveaux de la culture, populaire comme élitare. Elle tente de montrer que la culture dite d'avant-garde ou de l'élite éprouve de lourdes difficultés à déjouer les stéréotypes sans en créer des nouveaux. Le cas de Roland Barthes, auquel Amossy accorde un chapitre, est un excellent exemple, parce qu'il est à la fois écrivain et autobiographe, tout en étant reconnu comme un très important critique et théoricien de la stéréotypie, à travers la notion de *mythe*, dont je m'inspirerai pour analyser *Félicité* d'Olivier Choinière. Amossy montre que, malgré sa position de condamnation des stéréotypes, Barthes aménage une ruse théorique, le troisième degré, pour s'autoriser à succomber au plaisir du premier degré. Sans exposer ici plus en détail ce cas à la fois ironique et exemplaire, j'en retiens pour cette thèse l'importance cruciale de la division interne, en soi-même, qui est à l'œuvre lorsqu'on parle de séduction des stéréotypes, et qui persiste malgré la révélation des rouages de cette séduction. Amossy prolonge ensuite, au chapitre suivant, une théorie des mythes, dans « leur acception contemporaine d'images simplifiées exerçant une fascination puissante sur l'imagination collective<sup>112</sup> », ce qui est proche de Barthes, à quelques nuances près<sup>113</sup>. Dans ce chapitre IV comme dans ses analyses d'œuvres ou de productions culturelles, Amossy privilégie une observation de la relation dynamique et nuancée aux stéréotypes. Elle considère erroné de les penser comme une mystification qu'il suffirait de démystifier pour en neutraliser l'effet<sup>114</sup>.

Selon Amossy, la stéréotypie est certes omniprésente de nos jours — tout comme le kitsch, ajoutent certains, tels Lipovetsky et Serroy<sup>115</sup> —, mais il s'agit d'abord d'un problème moderne dont le nom et l'idée sont apparus dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Pour faire la synthèse de son histoire longuement étayée chez Calinescu, deux facteurs historiques expliquent cette croissance des deux phénomènes. Le premier est la croissance des industries culturelles et le perfectionnement de leurs techniques de reproduction, qui a permis la mise en

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 102-103, citant Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

<sup>114</sup> C'est aussi une approche défendue par les ouvrages, précédemment cités, *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière et *L'esthétisation du monde* de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy. Cela renforce aussi la pertinence de la perspective gramscienne sur l'hégémonie en matière de médias, telle que mentionnée au sujet de l'approche d'Anne-Marie Gingras dans *Médias et démocratie*, puisque l'hégémonie serait intériorisée de manière profonde et persistante par les individus.

<sup>115</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, « Un monde kitsch », dans *L'esthétisation du monde*, *op. cit.*, p. 312-324.

place d'un marché de l'art comme d'un marché de la littérature. Une image ou un texte devient une source de stéréotypes en étant réimprimé massivement, en circulant massivement. Rappelons ici l'association métonymique étroite entre les inventions qui ont permis l'apparition des médias de masse et le principe esthétique de la répétition figée, banalisée. Les deux principales notions, *stéréotype* et *cliché*, désignaient à l'origine, au XIX<sup>e</sup> siècle, des plaques d'impression destinées à produire un très grand nombre d'exemplaires des mêmes pages, donc de massifier toute *entreprise de presse*, au sens premier de l'expression, entreprendre d'imprimer massivement<sup>116</sup>. D'un point de vue historique, qualifier les médias de masse de lieu de circulation des stéréotypes, au sens figuré devenu courant, s'appuie sur une mémoire de leur comportement d'origine comme machines, mais qui n'a pas à devenir une loi immuable, lorsqu'on les définit comme une institution.

Le deuxième facteur de la stéréotypie propre à la modernité découle d'un changement de paradigme esthétique des arts et des lettres, c'est-à-dire du passage d'une esthétique imitative à une esthétique où le critère d'originalité devient l'un des principaux critères de valeur symbolique. Les valeurs commerciales prônées dans le marché de l'art rendent possible la constitution d'un contrechamp autonome, pensé comme un marché symbolique, tentant de faire contrepoids au commerce par des valeurs contraires. Or, puisque la nouveauté dépend d'une toute relative durée, comme le rappelle Calinescu, ces esthétiques modernes ont pu être perçues comme synonymes de la mode la plus évanescence et arbitraire — la notion de *mode* est d'ailleurs étymologiquement proche de *moderne* — et récupérées par le marché, une fois le choc de la rupture juste assez émoussé. C'est aussi ce que développent Lipovetsky et Serroy, en proposant l'idée d'un « capitalisme artiste<sup>117</sup> » qui, désormais, récupère et assimile aussi des valeurs de l'art moderne autrefois irrécupérables. Peu d'années suffisent pour que la reprise ironique d'une image banalisée apparaisse elle-même comme une redondance banale, ludique et facile. Selon eux, la banalisation de plus en plus accélérée de la subversion dans la culture contemporaine, déjà identifié auparavant comme « postmoderne<sup>118</sup> », n'est que la suite logique de la tension entre les deux champs du marché des biens culturels tel qu'il a été

<sup>116</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues*, op. cit., p. 25.

<sup>117</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, « Le capitalisme artiste », chap. 1 de *L'esthétisation du monde*, op. cit., p. 37-131.

<sup>118</sup> Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985, p. 23.

institué. Au fond, le doute quant à la valeur autonome d'un sous-champ de l'avant-garde moins restreint qu'il ne l'était repose sur un facteur quantitatif : « La difficulté consiste à produire des signes dans un contexte de surproduction<sup>119</sup> » d'œuvres d'art. L'avant-garde « authentique », passée à l'histoire, est devenue mythique. L'autre critère moderne, pour résumer à la fois Calinescu et Amossy, celui de l'engagement de l'art ou de la littérature, qui se développe durant ce même siècle des premières avant-gardes, permet de tempérer la ligne de fuite de *l'art pour l'art*. Cette ligne de fuite peut le conduire, plus près de nous, vers un relativisme absolu de la valeur esthétique que dénoncent plusieurs penseurs du kitsch contemporain, tels Lipovetsky et Serroy dans leur chapitre sur le phénomène.

Sur ce point, Amossy souligne que la littérature du courant réaliste se fonde sur la notion de « type social », qui a une visée d'inspiration scientifique : faire progresser le monde en contribuant à sa connaissance. À son avis, si les stéréotypes demeurent surtout péjoratifs, il n'est pas exclu de les envisager sous un angle positif, ou de faire un usage positif d'images, de formes, d'idées qui ont été désignées comme telles dans un autre contexte. Or, pour elle, il n'y a pas de frontière franche entre la notion de *type* et celle de *stéréotype*, en passant par celle d'archétype, si je peux me permettre d'ajouter cette notion intermédiaire propre aux personnages de théâtre. Ruth Amossy désigne cette possibilité d'une dimension positive, malgré la dimension négative, comme la « bivalence du stéréotype<sup>120</sup> ». Le préfixe « stéréo- » ne fait qu'apporter l'idée négative de fixité, donc d'entêtement et d'aveuglement. Or, créer des types classificatoires est une étape essentielle de la connaissance. Selon le bilan qu'effectue Amossy de l'usage de la notion dans les sciences humaines, les chercheurs commencent toujours par rattacher un nouveau phénomène ou un nouvel individu rencontré à des « types » généraux avant d'en identifier les singularités. Dans l'explication que donne Sarrazac des sources de l'apparition du drame moderne dans les années 1880, les intentions du courant réaliste ont servi d'inspiration. Elles ont été mêlées à l'apport du symbolisme, puis à d'autres mouvements esthétiques, jusqu'à Brecht, chez qui cet héritage d'une intention littéraire marquée par la connaissance du monde est demeuré intact. Par ailleurs, de manière étonnante, Amossy constate que la notion de stéréotype et celle de type coexistent rarement

<sup>119</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 61-65.

<sup>120</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues*, op. cit., p. 35-41.

dans un même texte de sciences humaines ou de critique littéraire, comme si l'entreprise de construire des types et celle de déconstruire ceux qui seraient trop figés étaient difficilement conciliables. Pourtant, le point de glissement est toujours là, pour Amossy. Cette dualité entre connaissance et méconnaissance du monde (voire entre information et désinformation) me semble aider à cerner par le fait même la complexité de plusieurs des textes du corpus et leur ironie souvent incertaine. Pour le dire autrement, ce qui continue de faire la différence dans la stéréotypie et ses reprises décalées me semble être la qualité — de fond et de forme — de ce discours de connaissance qui l'accompagne, même si c'est en doutant de lui-même, en se scindant en une polyphonie de points de vue.

Il faut bien un adjectif pour dire cet art ou cette littérature qui se distingue par son désir de connaissance, même s'il se montre parfois ironique, brouillé, ambivalent ou dubitatif à l'égard de lui-même. Les cinq pièces étudiées ne relèvent pas du *théâtre didactique* (réduit à la communication de la connaissance), mais tout de même d'une dimension didactique à l'œuvre dans le théâtre. *Didactique*, le mot tant honni de la critique théâtrale est lâché, ce mot qui sert à disqualifier en bloc l'engagement de certaines pièces. C'est avec le didactisme comme repoussoir que se construisent des esthétiques de la grande complexité ou qui prônent un engagement essentiellement formaliste, comme chez Lehmann et chez Rancière. L'ouvrage de ce dernier, toutefois, pourrait appeler à repenser et à revitaliser le vilain mot, ou à tout le moins inciter à utiliser un synonyme approximatif moins fort et moins galvaudé, comme *heuristique*. En effet, la thèse de l'émancipation du spectateur à l'égard du didactisme repose sur des recherches antérieures sur la théorie de la didactique, plus précisément sur la critique radicale élaborée par Joseph Jacotot au début du XIX<sup>e</sup> siècle contre le modèle d'enseignement traditionnel<sup>121</sup>. Selon cette théorie, la première leçon implicite d'un maître à son élève est la séparation entre celui qui sait et celui qui ignore; l'enseignement traditionnel renforce implicitement cette hiérarchie qui exclut que le maître apprenne de l'élève ou que l'élève apprenne de lui-même<sup>122</sup>. Ces deux processus d'apprentissage exclus de l'enseignement traditionnel, le mot *heuristique*, que j'ai proposé, les suppose au contraire. Qu'un texte soit heuristique signifie qu'il suscite chez le lecteur la découverte et la création

<sup>121</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 7.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 14-17.



d'un savoir non déjà arrêté et clos sur lui-même par une autorité. Bref, pour Rancière, une dénonciation de l'oppression par un art engagé peut se faire oppression symbolique elle-même<sup>123</sup>. Rancière fonde en bonne partie sa critique sur la contamination de l'art engagé par le modèle traditionnel d'enseignement dans la culture occidentale. Le point aveugle de l'essai est d'être très centré sur le cas de la France, dont la culture scolaire reste hiérarchique, surtout du point de vue d'un Québécois instruit après la démocratisation de l'enseignement mise en place depuis la Révolution tranquille. Il y a également lieu de craindre la dérive vers le pôle opposé, le modèle scolaire de l'élève-client ou de l'élève roi et maître, sous l'influence des États-Unis et de leur privatisation partielle de cette institution<sup>124</sup>. Cet écueil conduit à jeter un regard tout aussi perplexe sur l'équivalent en art de ce modèle, soit un évitement trop appuyé du didactisme jusqu'à l'absence de recherche ou de position critique.

Par ailleurs, bien que la crainte du didactisme soit perceptible dans plusieurs pièces, tout ne finit pas récupéré par les médias de masse. C'est plutôt l'inverse : les formes artistiques à public restreint récupèrent une plus grande variété de référents, de styles et de signes d'appartenance à des groupes ou à des classes sociales que la culture la plus populaire. La capacité de choisir parmi plus d'un niveau, en reconnaissant que les signes demeurent hiérarchisés, demande une ouverture d'esprit et un haut niveau d'instruction. Ce savoir qui n'est pas donné à tous fait en sorte que la distinction culturelle existe encore, comme l'ont exposé Viviana Fridman et Michèle Ollivier dans une mise à jour et une adaptation au contexte québécois des théories de Pierre Bourdieu<sup>125</sup>. Il faut désormais savoir apprécier et le caviar, et les cretons; n'apprécier que le premier apparaît insuffisant et sert même d'argument de déclassement, pour reprendre cette métaphore théorique inspirée d'un authentique article de la presse grand public. Cette nouvelle règle est surtout observée fortement en matière de

<sup>123</sup> C'est aussi ce que défend éloquemment Augusto Boal dans sa critique de la dramaturgie de Brecht, à son avis encore trop classique : « Hegel et Brecht : personnage sujet ou objet? », *Théâtre de l'opprimé*, nouv. éd., Paris, La Découverte et Syros, coll. « La Découverte / Poche », 1996 [1966], p. 153-180. Ce chapitre s'inscrit dans un essai proposant des moyens de rendre le spectateur de théâtre moins passif et d'éviter l'écueil du didactisme au sein du théâtre révolutionnaire.

<sup>124</sup> Je suis sur ce point marqué par la lecture de l'essai d'un professeur en sciences de l'éducation, Normand Baillargeon, *Je ne suis pas une PME. Plaidoyer pour une université publique*, Montréal, Les éditions Poètes de brousse, coll. « Essai libre », 2011, 89 p.

<sup>125</sup> Viviana Fridman et Michèle Ollivier, « “Les cretons autant que le caviar” ou l'érosion des hiérarchies culturelles », *Loisir et société*, vol. 25, n° 1, printemps 2002, p. 37-54.

goûts musicaux, sur l'étude desquels Fridman et Ollivier s'appuient. Ce modèle de distinction culturelle surtout propre à l'Amérique du Nord s'étend de plus en plus aussi à la France, puisque Lipovetsky et Serroy observent de manière similaire une individualisation de la distinction esthétique et une fuite aussi impérieuse à l'égard des conformismes de classe.

À une complexification comparable d'un théâtre français qui se mondialise, Barbéris ajoute quant à elle la discrimination du temps libre, dans une perspective similaire à celle de Dumazedier que j'ai citée plus tôt. Pour assister à un théâtre contemporain qui nécessite plus que jamais une pratique active comme spectateur, il faut avoir droit à une plus grande disponibilité que celle d'un grand nombre de travailleurs, qui sont contraints à un temps libre à peine suffisant pour assurer le minimum vital de divertissement et de délassement<sup>126</sup>. Dans ce contexte, il n'y a plus d'habitus strictement réservé à la distinction, mais la distinction demeure, discrète, de manière de plus en plus dépendante du savoir et de la temporalité. Il faut connaître et comprendre plus de codes pour se choisir une identité de consommateur culturel distingué, c'est-à-dire des plus variées, originales et informées, mais ne boudant pas pour autant les plaisirs faciles. Dans la mesure où le pouvoir de la distinction repose plus fortement sur un savoir multiple, il y a diminution du risque que ce pouvoir serve à se justifier lui-même, comme le dénonçait la critique traditionnelle de la distinction. L'intention des œuvres étudiées de critiquer la culture de masse tout en traitant du journalisme de masse m'apparaît ainsi peu susceptible de mériter une accusation de snobisme. Elles ne méprisent pas le grand public, elles appellent à réformer ses médias pour qu'y domine moins un rapport marchand au sensible, pour que l'esthétique y soit davantage une forme de connaissance.

Voilà donc que je reviens à la perspective institutionnelle et politique. Cette boucle après des considérations sur la forme s'explique sans doute par ma conviction selon laquelle il n'y a pas de séparation franche entre la connaissance du monde et l'esthétique. Ces deux aspects de la problématique doivent être mis en relation. L'un de ces points d'articulation réside dans les théories de l'imaginaire contemporain que j'ai convoquées, notamment Ricoeur. Pour dire le temps contemporain, il faut le mettre en récit, car la mise en forme par le langage est indispensable à la saisie de cette connaissance du monde. Or, le drame contemporain, ce

---

<sup>126</sup> Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains*, op. cit., p. 192.

*drame-de-la-vie*, raconte abondamment en se permettant des opérations créatives sur le plan de la temporalité, à une époque où la vie est plus que jamais médiatique. J'amorcerai les analyses à partir des lieux où la médiatisation elle-même est fortement mise en évidence et du traitement du fait d'actualité dont il est question, car je postule que les opérations structurelles de la dramaturgie sur la temporalité permettent d'offrir un point de vue éclairant sur ces enjeux. Ce point de vue structurel de chaque pièce, celui du rhapsode pour Sarrazac, permettra d'orienter ensuite l'approfondissement dans les œuvres des liens complexes et souvent ambivalents entre les médias et l'esthétique. J'ai exposé précédemment les pistes que j'emprunterai pour mieux cerner ces liens. Je reviendrai en conclusion sur ce que les considérations théoriques présentées ici auront reçu de la rencontre des œuvres mêmes, leurs limites comme leurs points de convergence.

## CHAPITRE 2

### SATIRE D'UNE TÉLÉVISION PUBLIQUE EN DÉRIVE : *LES ABOYEURS* DE MICHEL MARC BOUCHARD<sup>1</sup>

L'institution du journalisme peine à obtenir sa pleine autonomie, elle a toujours fait face à la difficulté de ne pas trop dépendre du marché. La recherche d'un effacement derrière les faits bruts, dits objectifs, est à l'œuvre depuis les débuts du journalisme comme profession indépendante à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au Québec, avec l'industrialisation de l'imprimerie et l'arrivée des journaux de masse dans les années 1880 (fondation de *La Patrie* en 1879, de *La Presse* en 1884), les journalistes ont de plus en plus une profession distincte du statut d'écrivain, ce qui se solde en leur première association professionnelle francophone en 1903<sup>2</sup>. La notion de *reporter* apparaît à cette époque pour désigner cette nouvelle fonction plus spécifique du métier. Elle concurrence alors le type de journaliste d'autrefois, celui du chroniqueur, une posture qui débordait aussi vers d'autres rôles, celui de l'écrivain, du penseur et du militant politique. Emblématique de ce modèle dans sa jeunesse, Arthur Buies en exprime plus tard la nostalgie dans une chronique qui en raconte l'extinction, sous le poids de la toute nouvelle industrie de la presse de masse et de ses reporters contre lesquels il peste<sup>3</sup>. En résumant des concepts anglais utilisés pour décrire ces deux modèles, Pierre Bourdieu rappelle que le reporter a pour fonction de transmettre des « *news* » épurées de toute subjectivité, alors qu'un second courant du journalisme, en particulier en France, a perpétué le rôle du chroniqueur par des « journaux qui transmettent des *views*, des points de

---

<sup>1</sup> Ce chapitre est la version modifiée et augmentée d'un article. Francis Ducharme, « Satire d'une télévision publique en dérive : *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 45-57.

<sup>2</sup> Lucie Robert, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, p. 57 et 62.

<sup>3</sup> « On avait beau jeu de faire des articles à cette époque. On n'était pas submergé par le flot toujours, toujours grandissant des dépêches qui arrivent de toutes les parties du monde. On n'avait pas devant soi des montagnes de journaux, avec leurs bataillons serrés de colonnes, et qui déferlent, comme d'énormes raz-de-marée, à chaque courrier nouveau; on n'avait pas non plus ce fléau des *reporters*, ces frelons de la presse, ces remplisseurs engagés qui jouent dans le journalisme le rôle de la bourre dans les canons. » Arthur Buies, « L'enfance du journalisme », dans Arthur Buies et Laurent Mailhot (comp.), *Anthologie*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1994 [1892], p. 104-105.



vue, des analyses<sup>4</sup> ». Pour résumer le sociologue, le premier modèle est apparu dans une volonté de commercialiser le journalisme à une échelle industrielle, alors que l'autre dépend fortement de l'expertise de diverses disciplines intellectuelles pour bâtir ses points de vue. Dans les deux cas, le journalisme tend donc à l'hétéronomie, soit par rapport au marché, soit par rapport à d'autres champs de discours.

La montée du pouvoir économique et symbolique de la télévision, ces dernières décennies, tend à accentuer cette tendance à l'hétéronomie, toujours selon Bourdieu. Pour ce qui est des points de vue, l'analyse de fond passe très mal dans le cadre audiovisuel de la télévision. La télévision préfère donc les nouvelles brutes, dont la dimension sensationnelle est favorisée, car les entreprises télévisuelles sont très dépendantes des intérêts commerciaux. Le cas canadien est sans doute quelque peu différent : beaucoup d'espoir a été placé dans la fondation en 1936 d'une société d'État, la Société Radio-Canada. D'abord radiophonique, la société s'est chargée, à partir de 1952, d'inaugurer l'offre télévisuelle canadienne par une chaîne qui répond à un mandat de service public, celui d'un journalisme télévisuel de qualité, qui analyse les faits rapportés. Cependant, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, des chercheurs ont constaté une dérive de la télévision publique vers sa marchandisation en cours depuis les années 1980<sup>5</sup>. Peu d'années après la parution de cette recherche, la pièce qui sera étudiée dans ce chapitre, *Les aboyeurs*<sup>6</sup> de Michel Marc Bouchard, dramatise cette dérive, elle la met en situation pour la dénoncer.

Pour ce faire, elle s'attaque au retour en force du type de journaliste associé traditionnellement à un journalisme commercial, celui du reporter. Comme je l'ai évoqué en citant Arthur Buies, sa contestation n'est pas nouvelle : les chroniqueurs, ces journalistes-écrivains, l'ont très mal accueilli peu après son apparition. On en trouve des traces notamment en 1914 dans le roman *Le débutant* d'Arsène Bessette, où les reporters et les

<sup>4</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, coll. « Raisons d'agir », Paris, Liber, 1996, p. 48.

<sup>5</sup> Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmations, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, 298 p.

<sup>6</sup> Michel Marc Bouchard, *Les aboyeurs*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 1999, 113 p. Les citations de ce texte proviennent de la version de 2008, inédite, qui a été légèrement modifiée et augmentée, ce qui en a affecté la pagination. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

patrons de presse exposent brutalement leur opposition à tout journalisme de commentaire ou d'analyse : « Ce sont des imbéciles. De la littérature, il n'en faut pas dans le journalisme, pas de science non plus, mais de la politique quand ça paye, des histoires à sensation surtout<sup>7</sup>. » Une historienne du journalisme, Florence Le Cam, cite ce passage pour signaler l'importance de longue date, pour les journalistes-écrivains tel Bessette, de cristalliser dans l'imaginaire leur vision du journalisme sous forme de figures de modèle et de contremodèle<sup>8</sup>.

Le théâtre comique, axé sur le jeu de personnages archétypaux, dispose de moyens privilégiés pour mettre en évidence ces figures et en faire un thème central. La comédie en vers *Le Reporter*<sup>9</sup> d'Alexandre Huot en est un cas exemplaire et précurseur. Il s'agit peut-être de la première fixation, dans une œuvre dramatique québécoise, de la figure du reporter. Journaliste de la presse quotidienne d'une petite localité de la province de Québec, Paul-Henri Martineau apparaît comme un protagoniste moderne, car il est clivé intérieurement entre deux stéréotypes : le héros et le profiteur sadique. Il travaille à révéler des scandales et même à sauver des vies lors d'un incendie, mais, paradoxalement, il laisse voir par moment, surtout en début de pièce, qu'il le fait strictement par intérêt, en se réjouissant même que de tels malheurs surviennent :

Je jouis en ce moment d'une ivresse impudique.  
J'adore les souffrances des autres, mon cher;  
L'incendie, c'est pour moi un plaisir de la chair. [...]  
Si les événements sont rares, que c'est dur,  
Qu'il n'y a à écrire que des bagatelles,  
Lorsque l'on cherche en vain de la grosse nouvelle,  
Je me dis : « Sapristi! que c'est donc de valeur! »  
Alors je me surprends à souhaiter des malheurs,  
Une collision, un feu, une noyade,  
Un premier ministre qui tomberait malade<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Florence Le Cam, *Le journalisme imaginé : histoire d'un projet professionnel au Québec*, Montréal, Leméac, 2009, p. 24, citant Arsène Bessette, *Le débutant. Roman de mœurs du journalisme et de la politique dans la province de Québec*, Saint-Jean, Le Canada français, 1914, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>9</sup> Alexandre Huot, *Le Reporter. Comédie héroïque. Quatre actes en vers*, Montréal, Édouard Garand, 1930, 36 p.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

Le plaisir de jouir du malheur des autres, d'en tirer profit, se trouve ici excusé par la constante précarité d'un travail essentiellement marchand, dont les revenus sont mis en péril par les périodes plus creuses en événements. Au cours de la pièce, le personnage ruse pour bénéficier des nombreuses péripéties qui surviennent, mais sans jamais renoncer à sa réputation d'intégrité, malgré des tentatives répétées de corruption de la part de personnages de politiciens, qui tentent de lui faire écrire autre chose que les faits observés. En somme, avec un optimisme modéré, la pièce adhère à un idéal d'adhésion libre et volontaire des journalistes à la déontologie, malgré la précarité économique de la profession et malgré la crise de 1929, qui ébranle les valeurs éthiques de l'ensemble de la société.

Près de 70 ans plus tard, bien après la création d'un journalisme télévisuel soutenu par l'État, la pièce de Bouchard traite les reporters de la télévision de manière plus dure. Le choix d'une métaphore animalière pour le titre, *Les aboyeurs*, invite à comparer les reporters à des chiens. La métaphore est brutale et simplificatrice, mais dans la perspective de la « bivalence des stéréotypes » pensée par Ruth Amossy (n. 120, chap. 1), une telle mise en évidence des types sociaux — jusqu'à l'énonciation de stéréotypes dans le discours — joue un rôle fécond, comme une étape de la réflexion. La métaphore filée suggère chez les journalistes une tendance à paraître tels des charognards qui se nourriraient du malheur des gens, mais en sachant le dissimuler, comme s'il y avait eu une domestication du journalisme sauvage. Dans *Les aboyeurs*, le reporter se doit d'être dans l'action plutôt que dans la réflexion, il doit se montrer rapide, insensible, voire *agressif*<sup>11</sup>. Il se doit toutefois d'être discipliné, c'est-à-dire qu'il doit aboyer pour signaler la découverte de ce qui sent mauvais, mais sans y mettre les pattes, sans mordre. La métaphore est en fait actualisée indirectement, par des personnages qui ont du chien, mais dont le comportement parfois un peu bête constitue une dénonciation féroce d'une trop grande emprise de ce modèle dans le monde réel. J'ajouterais que la satire de Bouchard produit du « jeu », au sens où le propose Sarrazac<sup>12</sup>, c'est-à-dire un certain écart

<sup>11</sup> Ce calque de l'anglais correspond parfaitement à l'idée du reporter, elle-même tirée de l'anglais, tout en justifiant encore davantage la métaphore canine. Sans équivalent en français, le mot anglais « *aggressive* » a pour second sens, dans le domaine du commerce et des affaires, une forte détermination à obtenir ce que l'on veut, à réussir, en employant des manières fortes, mais qui s'arrêtent avant la violence péjorative que le mot véhicule dans son sens premier.

<sup>12</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 343.

entre les archétypes mis en situation dramatique et le discours réflexif qui se tisse à son sujet, ce qui stimule la réflexion du spectateur.

*Les aboyeurs* a été précédée d'une autre comédie, *En circuit fermé* de Michel Tremblay<sup>13</sup>, qui prend aussi pour cible la dérive commerciale de la télévision publique. Dans les deux cas, un auteur influent s'autorise une comédie satirique plus explicitement engagée qu'à l'habitude, signalant l'urgence de réfléchir à cette question. Chez Tremblay, deux directeurs se succèdent à la tête d'une chaîne publique et s'opposent sur l'ensemble de la programmation culturelle et de divertissement. *Les aboyeurs* de Bouchard se concentre sur le journalisme : l'action se déroule dans une petite ville de région, Villebleue, dans un studio de nouvelles régionales de la télévision d'État. En grossissant par la caricature le cas fictif d'une petite antenne régionale, Bouchard invite à s'interroger globalement sur le rôle des médias publics dans une société où, bien étrangement, il ne se passerait rien. L'absence de faits d'actualité à couvrir dans la ville fictive de Villebleue agit telle une dénonciation métaphorique de la vacuité des actualités québécoises et de la course à la nouvelle qui n'en est pas vraiment une. Placer des reporters sensationnalistes dans un lieu où leur quête d'événements est infructueuse permet d'éviter un écueil possible pour le théâtre. Dans *Le reporter* de Huot, l'intrigue mène le protagoniste dans des événements périlleux, comme un incendie, ce qui la fait glisser de la comédie vers le drame héroïque. Cette dramatisation se produit encore plus vivement dans les fictions audiovisuelles qui tentent de représenter le métier de reporter au quotidien, sous la forme de drames réalistes. Le journaliste Stéphane Baillargeon offre un bref inventaire de ces films et téléseries<sup>14</sup>. Les scénaristes doivent rehausser la dramatisation par des intrigues universelles, amoureuses notamment, et par des événements à sensation plus fréquents que d'ordinaire. Une vie de journaliste rapportée avec une trop grande fidélité à la réalité serait ennuyante :

Dans les faits, les fictions sur le journalisme ne tireraient pas grand jus de la réalité moyenne de ce milieu de travail. Bavardage entre collègues, lecture de documents officiels, coups de

<sup>13</sup> Michel Tremblay, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994, 123 p.

<sup>14</sup> Stéphane Baillargeon, « Le miroir aux journalistes », *Le Devoir*, 13 janvier 2014, p. B7. L'article a été publié au lancement de *Les jeunes loups* de Réjean Tremblay, une téléserie québécoise (TVA) qui se déroule dans le milieu du journalisme, comme *Scoop* (Radio-Canada, 1992-1995), qui a été coécrite par le même auteur et Fabienne Larouche.



téléphone aux relationnistes, conférence de presse de « plogue » et rédaction de textes techniques : voilà l'insignifiante banalité du reporter<sup>15</sup>.

En faisant de l'absence d'événements catastrophiques le nœud du drame, Bouchard offre une réflexion critique sur la quête elle-même des reporters pour transcender leur banalité. Il le fait sans que sa pièce ne s'embourbe dans la charge dramatique que les catastrophes soulèvent, car elles ne surviennent pas.

### *Intégrer du mordant à la structure d'une comédie*

Par le cadre de son action, *Les aboyeurs* aborde directement le thème des médias. La pièce est divisée en deux grandes parties, encadrées par un prologue et un épilogue. Les deux parties de la pièce ont chacune comme point culminant une scène de tournage d'un bulletin de nouvelles. La recherche d'une excellente primeur à y présenter est la quête principale des journalistes. Cette motivation professionnelle des personnages, carriériste avant d'être idéologique, est renforcée ou compliquée par leurs motivations amoureuses. Ces motivations suscitent des intrigues croisées qui s'ajoutent à l'action principale. La station de télévision n'est pas aussi incompatible avec la comédie de mœurs qu'il peut le sembler, car la structure du genre convient à la plupart des milieux de travail. Comme dans *En circuit fermé*, l'éthique professionnelle remplace la morale conservatrice comme règle proscrivant les amours entre collègues, ainsi vécus dans un secret essentiel à l'intrigue et au comique de situation. Anita Landry est l'unique présentatrice de nouvelles de Villebleue, mais elle ne correspond plus aux préférences de la direction. Venus la remplacer, Rachel Westcut et Philippe Lebeau doivent leur « rétrogradation en région » (A, 3) à leur relation amoureuse qu'ils tentent de garder secrète. Philippe feint alors d'être homosexuel, comme si son orientation sexuelle était la cause de sa réaffectation. Dupe de sa fausse homosexualité, le patron, Léopold Cloutier, en tombe amoureux, lui dont la responsabilité est d'interdire les liaisons entre collègues. Germain, le technicien et représentant syndical secrètement amoureux d'Anita, découvre la passion de son patron pour Philippe et menace de la révéler. Grâce à ce chantage, il permet à Anita de conserver son poste de présentatrice, alors que ceux qui devaient prendre sa place se voient offrir de partager la tâche à ses côtés.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. B7.

Tout au long de la pièce, en conséquence de ces rouages de la comédie de mœurs, trois journalistes en conflit doivent donc se côtoyer, ce qui leur permet d'exposer leurs idées. Deux styles de journalisme s'affrontent. Toutefois, sous l'effet de pressions contraires, les personnages ne les endossent pas comme des archétypes immuables et ils doivent faire des compromis. Anita est une présentatrice de nouvelles locales habituée de communiquer des informations communautaires, mais elle doit s'efforcer de s'adapter « à la recette "sexe, sang, sport" du nouveau journalisme "cote d'écoute" du national » (A, 5). Pour pallier l'échec d'Anita à suivre adéquatement cette « recette », des « vétérans de la nouvelle » (A, 2), Rachel et Philippe, devraient savoir l'imposer à sa place, mais cette approche sensationnaliste s'applique bien mal dans une région d'une extrême quiétude. Connue sous le surnom de « Trashel » (A, 22), Rachel pousse l'archétype de la journaliste de caniveau, au franc-parler sans pitié, jusqu'à devenir en fin de pièce comme un « vampire au Vatican » (A, 96) incapable de vivre dans une communauté bienheureuse. Philippe, quant à lui, serait « l'incarnation du nouvel homme; belle enveloppe, pas de contenu » (A, 77). Il s'exprime avec un lyrisme maladroit qui démasque involontairement son désir d'exhiber une personnalité originale. S'adoucissant pour feindre le stéréotype de l'homosexuel, Philippe joue la face douceuse d'une même figure du journaliste mercantile et séducteur, l'autre face étant celle, mordante, de Rachel. Aussi, les recrues se livrent auprès du directeur local à des excès de flagornerie calculée qui exposent un milieu porté à l'autopromotion plutôt qu'à l'autocritique. Le métier de journaliste est héroïsé, mais strictement à travers les flagorneries des reporters eux-mêmes, comme dans cette réplique de Philippe adressée à Léopold :

Lanceur de satellites, défricheur des hertz, colonisateur des ondes, coureur de bois de l'image. On vante votre dynamisme dans tous les cercles médiatiques! Ah, ce bel enthousiasme régional, le câble qui permet à l'information de se rendre au cœur des foyers dans les cantons les plus éloignés. « Léopold Cloutier! » Fils de Marconi et de Bell... [...] Que serions-nous sans l'orbite que vous êtes? Ne serions-nous qu'une mondialisation des communications? Qu'un village global sans petit bistro<sup>16</sup>? Que serait le monde? (A, 31)

<sup>16</sup> La métaphore du « village global » est l'une des trouvailles célèbres de Marshall McLuhan, car cette figure unit l'utopie des communications (dont traite Philippe Breton) avec l'utopie de la mondialisation. Cette dernière a tourné de plus en plus à la dystopie durant les années 1990, avec l'apparition du mouvement altermondialiste. Le charme local d'un « petit bistro » dépeint avec mauvaise foi la petitesse et l'éloignement du travail de Léopold comme un choix informé par la pensée de l'heure de la « glocalisation », soit la mise en valeur des particularités locales pour rendre la mondialisation plus acceptable. Ce terme est théorisé par Roland Robertson à partir d'un emprunt au

Ici, le procédé comique tient son efficacité de l'in vraisemblable exagération à l'échelle mondiale et à l'étrangeté de son mélange avec le terroir (« coureur de bois de l'image »). Le compliment envers le journalisme régional paraît ainsi comme un sarcasme involontaire.

Le conflit entre les deux camps de journalistes est structuré par des gestes de petite vengeance. Chaque fois, Anita profite de sa connaissance approfondie de la région pour tendre des pièges à ses adversaires. Peu de temps avant le tournage de chacun des deux bulletins de nouvelles, elle se fait passer pour une téléspectatrice désireuse de dévoiler une primeur aux journalistes. La première nouvelle est l'incendie de l'hôpital de Villebleue, alors qu'il n'y a jamais eu d'hôpital à Villebleue; la seconde est l'homosexualité de la mairesse, un fait qui était déjà connu avant même les élections. Elle parvient de la sorte à ce que ses adversaires annoncent en direct des nouvelles qui n'en sont pas vraiment, c'est-à-dire une nouvelle mensongère et même impossible, ainsi qu'une autre qui n'est pas « nouvelle » et qui laisse le public indifférent. Pire, en raison de leur importance supposée, ces nouvelles seront aussi diffusées à l'échelle nationale. Les nouveaux journalistes se lancent dans des improvisations douteuses devant la caméra pour réorienter le sujet de leurs reportages à l'instant où Anita leur apprend leur faute. Étonnamment, ils sont ensuite louangés par la presse écrite et par le public plutôt que blâmés et sanctionnés. Ces rebondissements préparent l'in vraisemblable réconciliation des journalistes autour d'un compromis qui offre à tous un avenir heureux.

*Les aboyeurs* est donc une comédie à la forme plutôt classique, ce qui ne l'empêche pas de faire un usage original et judicieux du genre. Comme d'autres comédies de Bouchard, *Les aboyeurs* s'attaque à des formes de discriminations discrètes ou inavouées, notamment aux préjugés à l'égard des homosexuels et aux doubles standards en matière de normes sexuelles que subissent les femmes. Pensons notamment à la brûlante liaison d'une veuve d'âge mûr avec un jeune délinquant dans *Les grandes chaleurs*<sup>17</sup>. De façon comparable, *Les aboyeurs* répond aux attentes de la comédie de mœurs en déclenchant les rires tout en défendant, par des intrigues amoureuses croisées, une morale libérale. La pièce s'appuie aussi sur le

---

jargon japonais du *marketing*, selon lequel « *diversity sells* ». Roland Robertson, « Globalization or Glocalisation? », *Journal of International Communication*, vol. 1, n° 1, juin 1994, p. 37.

<sup>17</sup> Michel Marc Bouchard, *Les grandes chaleurs*, Montréal, Leméac, 1993, 97 p.

comique des rebondissements et des quiproquos, ainsi que sur le comique de caractère des personnages. Néanmoins, cette pièce se différencie des comédies précédentes de Bouchard par son sujet politique, le journalisme télévisuel, qui en fait une satire. En ralentissant parfois le rythme des dialogues par des tirades et par des monologues, ceux des bulletins de nouvelles, Bouchard insère dans la trame comique un propos politique argumenté, sous l'ironie. De plus, les primeurs recherchées sont présentées sur le mode de l'anticipation : Philippe s'imagine un incendie impossible; Rachel spéculé sur un scandale qui n'a pas raison d'avoir lieu. Cette opération de mise en intrigue caricature les journalistes qui veulent communiquer le plus instantanément possible les nouvelles pour s'en assurer la primeur. Les événements hypothétiques apparaissent ainsi désamorçés, ne servant que de ressorts dérisoires du conflit entre les journalistes. La valeur même de l'événement spectaculaire en primeur médiatique est ainsi ébranlée.

#### *Parodie du travail des journalistes télé*

Placée en annexe, une note de l'auteur pose la question suivante : « Quand le journal télévisé s'attarde de nombreuses minutes sur un accident de la route, quel véritable sujet d'intérêt public a-t-on sacrifié pour cela? » (A, 109) Cette note rappelle que « les faits divers, ce sont aussi des faits qui font diversion<sup>18</sup> ». Pour mieux mettre en évidence la vacuité de ce qu'il appelle ici le « cassandrisme », Bouchard grossit le problème en l'observant dans une région fictive où il ne se passe jamais rien. Avec la volonté d'aller jusqu'au bout de l'exercice imaginaire, il pousse cette utopie jusqu'à un degré surnaturel : Villebleue jouit d'une météo estivale radieuse, alors que le temps est hivernal hors de ses frontières (A, 91); « les catastrophes naturelles font des détours pour pas passer par ici » (A, 4); la ville « est le refuge du bonheur et des gens honnêtes » (A, 19). Devant cette absence d'événements notables, Léopold se croit condamné à rapporter les faits tels qu'ils apparaissent : vides. Sa solution consiste à intervenir sur le contenant, c'est-à-dire à recruter d'autres journalistes télé. Or, ses recrues vedettes sont des reporters et non des chroniqueurs ou des analystes. Privés de leurs ressources habituelles et de leur matériau premier, l'événement à couvrir, les deux communicateurs sont très déstabilisés. Ils commettent ainsi une gaffe après l'autre, ce qui

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996, p. 16.



souligne le risque d'une trop grande spécialisation des médias dans l'embauche de reporters. Les défauts des journalistes qui font l'objet de la satire découlent tous d'une accélération des médias sous la contrainte de la rentabilité, c'est-à-dire d'une rationalisation accrue de la productivité<sup>19</sup>. Cette vitesse paraît grotesque par contraste avec la quiétude de Villebleue.

Pour ne pas perdre leur image de reporters héroïques, Rachel et Philippe s'empressent de proposer le journalisme d'enquête comme solution à la vacuité de l'actualité locale. Spécialistes de cette approche, Rachel et Philippe sont « des journalistes qui savent trouver la nouvelle pis japper avant tous les autres » (A, 9). Dans cette perspective, le groupe des « Dames bénévoles » derrière une exposition d'artisanat est soudain soupçonné de « détournement de fonds », « d'artisanat de contrebande », de « contrefaçon dans le gossage de bois » et de « plagiat dans les motifs des catalogues » (A 18). Le journalisme d'enquête n'est pas ici motivé par des indices sérieux, qui sont longs à recueillir. Il sert à confirmer une vision préconçue de la société :

Le citoyen veut pas savoir que les policiers surveillent bien, que les professeurs enseignent mieux, que les docteurs font des miracles. Non! Le citoyen veut qu'on lui dise que les policiers se droguent, que les professeurs amassent des fonds de retraite pis que les docteurs sont des assassins responsables. (A, 20)

On le voit par le début de ces phrases, le travail d'enquête est ici orienté par la prétendue volonté de savoir certaines choses et de ne pas en savoir d'autres.

Les rebondissements de la fable sont conçus pour contredire cette présomption de savoir ce que les citoyens désirent. Égaré alors qu'il cherche un hôpital en feu, Philippe est forcé d'être filmé en direct au milieu de nulle part. Il tente alors de faire passer l'absence d'hôpital pour un scandale politique, mais il est contredit par Anita :

Il faut dire, Philippe et Rachel, qu'il y a très peu de malades à Villebleue, ce qui tranche avec le reste du pays. Comme vous êtes de nouveaux arrivants ici, laissez-moi vous expliquer pourquoi, il y a deux ans, on a tenu un référendum contre la construction d'un

---

<sup>19</sup> « [...] la concurrence pour la clientèle tend à prendre la forme d'une concurrence pour la priorité, c'est-à-dire pour les nouvelles les plus nouvelles (le *scoop*), et cela d'autant plus, évidemment, que l'on est plus proche du pôle commercial. [...] la concurrence pour la priorité appelle et favorise les agents dotés de dispositions professionnelles inclinant à placer toute la pratique journalistique sous le signe de la vitesse (ou de la précipitation) et du renouvellement permanent. » Pierre Bourdieu, « L'emprise du journalisme », dans *ibid.*, p. 85-86.

hôpital. Les citoyens craignent que ce genre d'édifice n'affecte leur moral. Les Villebleusoises font souvent des référendums afin de protéger leur droit au bonheur. (4, 52)

L'opinion majoritaire de Villebleue tourne ici en ridicule certains journalistes en démasquant leurs réflexes idéologiques : faire du ministère de la Santé le bouc émissaire de leur propre incompetence. Les journaux du lendemain encensent tous le reportage sur l'absence d'hôpital, pourtant perçu au sein du studio comme un fiasco. Ce revirement supplémentaire autour de l'affaire de l'hôpital constitue une satire des phénomènes de mode en communication et de la complaisance des médias les uns envers les autres. La pièce dépeint ainsi une antenne télévisuelle doublement en retard : alors qu'elle peine à rattraper la mode sensationnaliste, elle ignorait qu'on était déjà rendu ailleurs, soit à la mode du journalisme strictement positif<sup>20</sup>. Or, l'optimisme est ici accidentel, il survient à la fin du reportage en direct par l'intervention d'Anita qui tire Philippe de son cafouillage, ce que la presse écrite escamote avec un grand laxisme. Après l'affaire de l'hôpital joyeusement inexistant, celle du deuxième bulletin est similaire. Rachel enchaîne des commentaires homophobes pour annoncer l'homosexualité de la mairesse comme un scandale. Anita l'interrompt pour ramener le reportage à la fierté de Villebleue à l'égard de cette orientation sexuelle déjà connue et acceptée. Après ce deuxième bulletin dévié vers une nouvelle positive, Léopold comprend que « le monde de la télévision change à la vitesse du zappeur. Un jour, aboyer avec rage, le lendemain chanter avec douceur » (4, 98). Il se met donc à imposer la couverture exclusive de nouvelles positives, censurant toute mauvaise nouvelle.

L'effet est payant à court terme pour la station et pour la ville, qui connaît une croissance et une popularité touristique invraisemblables en une semaine. Mais, comme le prédit avec justesse Rachel, sous l'effet de l'accumulation de capitaux, Villebleue devient « une ville corrompue comme les autres » (4, 97) et sa réputation de ville du bonheur ne peut qu'être ternie. L'implication de Léopold dans une magouille immobilière avec un politicien,

<sup>20</sup> Il existe en effet bel et bien, surtout dans la presse anglophone, un courant minoritaire de journalisme optimiste, souvent chrétien, qui privilégie les bonnes nouvelles et le commentaire de l'actualité sous un jour positif pour faire contrepoids aux mauvaises nouvelles que véhiculent les médias dominants. Non négligeable, ce courant ne parvient néanmoins pas à s'imposer dans les grands médias généralistes comme il le fait dans *Les aboyeurs*. Pour ne donner que quelques exemples, selon les données fournies en ligne par des médias qui ont une version numérique, en Angleterre, *Positive News* imprime 60 000 exemplaires trimestriels; aux États-Unis, le magazine *Yes!* imprime quatre fois par année pour 150 000 lecteurs et *Good News, etc.* tire 36 000 copies mensuellement.

sur laquelle je reviendrai, permet de boucler la comédie de manière classique. Le conflit entre les collègues se résout alors, ils se rallient pour dénoncer publiquement le coupable de corruption, leur patron, ce qui respecte les règles déontologiques du journalisme, tout en produisant un scandale profitable pour tous sauf pour Léopold. Modérée, la fin donne à penser que le journalisme n'a qu'à ralentir son rythme pour être plus valable à long terme, c'est-à-dire moins se plier aux effets de mode et à la quête de rentabilité à courte vue.

*Satire de la gestion télévisuelle et de ses orientations politiques*

Toutefois, en punissant le style de direction de Léopold, la conclusion de la pièce renforce l'idée, soutenue tout au long du texte, que la responsabilité de la situation des médias relève avant tout de leur direction. Personnage satirique, Léopold adopte non seulement des politiques néfastes, mais il les impose avec un style de gestion naïf et à courte vue. En ouverture de la pièce, Anita profite de ce qui devrait être son dernier bulletin de nouvelles pour s'écarter de son texte et dénoncer vertement les directives qui ont conduit à sa rétrogradation :

La direction trouve que j'ai pas de cote d'écoute. Si j'en ai pas, c'est de votre faute! La cote d'écoute, ça se fait à deux, bon yeu! J'ai beau faire la belle, mettre le linge de vos « vendeux » de guenilles, me reblondir les cheveux chaque semaine, me poudrer comme un beigne frais du jour, je peux pas les inventer les nouvelles qui attirent l'attention [...]. (A, 4)

Bref, l'apparence physique de la présentatrice importe plus à Léopold que le contenu à présenter. Dans une vision tout aussi superficielle de la rentabilité, Léopold, honteux de son très modeste studio, promet à ses nouvelles recrues des rénovations majeures. Mais comme les ambitions de grandeur de Léopold ont un coût, les nouveaux journalistes devront se contenter de très peu de moyens, ce qui les frustre dans leur volonté de maintenir leurs conditions de travail et de produire des reportages à la hauteur de leur réputation. En somme, en plus de dénoncer le virage commercial des médias, *Les aboyeurs* ridiculise l'incompétence cavalière avec laquelle ce changement de gestion est appliqué. Le directeur représenté lésine sur les dépenses essentielles pour se lancer dans des investissements tape-à-l'œil.

Sur le plan narratif, la médiocrité de Léopold oblige ses recrues à lui expliquer (en même temps qu'au public) le système médiatique, alors que ses règles devraient aller de soi

et ainsi échapper à l'attention. Par exemple, le choix de Léopold de couvrir une exposition d'artisanat répond maladroitement à une logique de partenariat d'affaires :

*Rachel.* Si vous en parlez, c'est qu'il doit y avoir quelque chose de louche?

*Léopold.* Non. Ils nous donnent de l'argent pour la publicité, on leur donne un peu de temps durant les nouvelles.

*Rachel.* Cher Léopold, monsieur Léopold, tout charmant Léopold, le journalisme à la télé, c'est pas un marché aux puces. Je te donne, tu me donnes. [...] Le journalisme télévisuel, c'est pas d'offrir n'importe quoi en autant que ça rapporte. C'est d'offrir n'importe quoi en autant que ça rapporte « beaucoup ». Plus la nouvelle est forte, plus y a du public qui l'écoute. Plus y a du public qui l'écoute, plus le vendeur de tapis paye cher pour annoncer ses tapis. Plus y a des annonces de tapis, plus vous êtes riches... (A, 17)

L'idée que la petite corruption est moins rentable qu'une politique éditoriale axée sur la production de nouvelles « fortes » à tout prix rejoint l'analyse de Noam Chomsky et d'Edward S. Herman. Selon ces derniers, les médias sont plus fortement soumis aux intérêts capitalistes avec des orientations sensationnalistes que s'ils se compromettent par des cas ponctuels et explicites de corruption. Ils insistent d'ailleurs sur ce point, puisque leurs détracteurs interprètent leur théorie de la propagande comme une affaire de conspiration entre les pouvoirs médiatiques, économiques et politiques<sup>21</sup>. Pourtant, les « filtres médiatiques » qui favorisent de manière structurelle les intérêts des grands entrepreneurs suffisent, selon leurs observations, pour que les médias adoptent une tendance idéologique. Or, l'archétype du petit directeur incompetent permet ici de montrer avec humour combien il est facile de mal comprendre les règles du système et de glisser vers des traitements de faveur illégaux. La pièce de Bouchard montre que le mélange de l'entrepreneuriat et du service public est un terreau fertile pour la collusion et la corruption. Léopold est un fonctionnaire, mais pour savoir gérer la rentabilité de son antenne dans le marché de la publicité, il se comporte aussi en homme d'affaires. Quand il voit que sa station devient plus rentable, il profite d'informations privilégiées et de contacts politiques dont il bénéficie dans la fonction

---

<sup>21</sup> « Les critiques systémiques des médias, telles que celles que nous développons dans cet ouvrage, sont généralement stigmatisées par les commentateurs autorisés comme "théorie du complot", une échappatoire commode. Nous n'aurons ici recours à aucune hypothèse "conspiratoire" pour expliquer le mode de fonctionnement des médias. En fait, notre approche se présente davantage comme une analyse des règles du "marché" et de ce qu'elles produisent. » Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, nouv. éd. rev. et actualisée, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2008 [1988], p 15.



publique pour mieux investir dans un projet immobilier frauduleux, ce qui causera ultimement sa chute.

Cette fin apporte une résolution à la progression dramatique de la comédie, c'est-à-dire aux conflits de pouvoir et de personnalités archétypales, mais elle ne conclut pas la satire. Celle-ci demeure ouverte, laissant deviner à quel point l'esprit de la télévision publique semble dériver de ses orientations initiales. Lorsque Rachel suggère à Léopold d'effectuer un virage sensationnaliste pour attirer les commanditaires, elle écarte tout scrupule à délaissier la philosophie de la télévision publique, car celle-ci n'aurait jamais vraiment été appliquée :

La télévision publique est là pour nous parler de choses pendant qu'elle ne nous parle pas d'autres choses. Le 1<sup>er</sup> juillet, la planète pourrait être en train d'exploser, elle va nous parler des heures et des heures des déménagements à Montréal. Le 26 décembre, notre gouvernement pourrait vendre notre pays aux Chinois, elle va nous parler des heures et des heures du Boxing Day. Notre télé nationale se rend jusqu'où le fil du micro se rend. (4, 17)

Rachel n'accuse pas la télévision publique de ne parler que de sa propre nation, mais de se complaire, comme au studio de Villebleue qui en serait le microcosme, dans des reportages étroitement locaux et anecdotiques. Il va sans dire que les deux cas hyperboliques donnés en exemple — l'explosion de la Terre et la vente du pays — auraient des répercussions sérieuses à l'échelle nationale (et même mondiale). De plus, l'hyperbole du « fil du micro » rappelle que ces reportages sur des moments annuels de la vie des Québécois sont souvent filmés dans un rayon de quelques kilomètres de la tour de Radio-Canada, sise sur le boulevard René-Lévesque — ou de la tour de son principal concurrent privé, TVA, située deux coins de rue plus loin. Les médias nationaux ne se font pas seulement reprocher des « pratiques montréalocentrées, [mais une couverture centrée sur] l'axe Outremont-Plateau-Saint-Lambert<sup>22</sup> ». Aussi, la citation suggère que les reportages du 1<sup>er</sup> juillet et du 26 décembre sont anecdotiques parce qu'ils sont redondants d'une année à l'autre, sans conséquence nouvelle. Une tirade d'Anita expose la difficulté de penser le journalisme hors de la logique catastrophiste sans tomber dans la promotion tendancieuse d'une région ou d'une ville : « Les seules nouvelles qui proviennent des régions au national sont les mauvaises! Quelles images on donne de nous autres au reste du pays? "Sauvez-vous de votre trou, déménagez en

<sup>22</sup> Stéphane Baillargeon, « Médias – Ici Radio-Couronne. Radio-Canada lance une couverture multimédia du 450 », *Le Devoir*, 26 novembre 2011, p. E4.

ville!" » (A, 93) L'élan d'attachement territorial d'Anita limite ici le journalisme télévisuel à une concurrence entre les régions pour attirer les résidents et les visiteurs. Bref, s'il y a pour elle une notion de service public des médias, elle se réduit à une stimulation de l'économie : influencer sur la croissance de la valeur foncière et sur celle du marché touristique.

### *Critique du public et de sa représentation*

Pour approfondir ce questionnement sur les fondements de la télévision publique, *Les aboyeurs* montre que la situation des médias est aussi en corrélation avec des choix démocratiques en principe entérinés par la majorité. Au cours d'une entrevue où la métaphore canine du titre est annoncée, Bouchard s'inquiète de la représentativité des discours médiatiques au sein de la population : « Il y a tellement de chiens qui jappent que j'ai l'impression que je viens d'une société de jappeux<sup>23</sup>. » Il exprime sa crainte de voir le discours dominant véhiculé par les médias se faire l'écho de la société et les médias répondre simplement à la demande majoritaire de gens qui préfèrent déjà une vision victimaire et catastrophiste du monde. Bouchard suggère également que d'autres institutions, notamment les institutions artistiques, ont la responsabilité d'amener le public ailleurs, de lui donner envie d'autres choses : « poser une question, proposer un dialogue autre que celui, superficiel, qui domine dans les médias et l'opinion publique<sup>24</sup>. » Cependant, il est difficile de dénoncer cette culture dite d'« aboyeurs » sans être taxé de snobisme et être ainsi discrédité, un écueil que Bouchard semble anticiper en parodiant ce snobisme. Dès le début de la pièce, Anita s'emporte contre sa communauté durant son bulletin. Furieuse, elle dévie de la critique de son employeur pour dire son mépris caricatural de son auditoire :

[...] Couvrir la campagne électorale, c'est aussi palpitant qu'attendre l'autobus au centre-ville et pis quand je dis « centre-ville », c'est bien pour vous faire plaisir. Une cantine, un Dollaroma pis deux nettoyeurs... [...] Le boss trouve que je passe pas à l'Internet. Y en a pas dix de vous autres qui savent ce qu'est l'Internet, pis sur ces dix-là, y en a neuf qui sont pas branchés. Chaque fois que je donne notre numéro de fax, j'ai envie de brailler. Savez-vous ce que c'est un fax? En six ans, on en a reçu trois. Vous êtes pas modernes et pis vous êtes heureux de pas l'être. Y veulent me mettre à la très excitante rubrique socioculturelle. Me voyez-vous faire un reportage sur l'exposition d'artisanat de Villebleue? (*Cynique.*) Programmez vos vidéos! On va battre *Les Lavigneurs* aux B.B.M. (*Amère.*) Je suis faite

<sup>23</sup> Michel Marc Bouchard, cité par Marie-Christine Lesage, « Entre le rêve et la tourmente », *Nuit blanche*, n° 61, 1995, p. 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 17.

pour l'action, pas pour les virevent en cannisse d'eau de *Javel*, bon yeu! Que c'est que vous voulez que je vous dise moi sur le macramé en sac de pain? (A, 4-5)

Anita s'attaque ici à la bêtise présumée de la population qu'elle perçoit selon le stéréotype du villageois candide et isolé du monde. Ailleurs, Rachel et Philippe utilisent plus d'une fois le mot « villageois », alors que l'un ou l'autre des personnages rappelle que Villebleue, avec ses vingt ou trente mille habitants, mérite son statut juridique de ville, qui est suggéré par sa dénomination. Les présumés villageois réagissent : Anita reçoit d'eux une dizaine de télécopies, ce qui jette le doute sur ses accusations d'ignorance et contredit le lieu commun de la passivité du téléspectateur.

Il faut cependant voir dans la plainte d'Anita le résultat de politiques de développement insuffisantes. L'ouverture de studios de télévision des chaînes publiques dans les villes de taille moyenne est seulement l'une des stratégies de décentralisation du développement mises en œuvre durant les années d'essor de Radio-Canada puis de Télé-Québec. Que le centre-ville ne soit composé que de quelques commerces sans envergure évoque très bien certaines agglomérations à l'économie peu diversifiée. Ailleurs, lorsque Léopold et Germain tentent de vanter les atouts de Villebleue en tant que ville, ils ne font que confirmer sa petitesse : son fromage au lait cru se classe à un concours national, mais deuxième; il y a bien de l'activité touristique, mais seulement autour d'un unique et très modeste « festival de la citrouille » (A, 19). La pièce donne à penser que les efforts des gouvernements pour faire exister médiatiquement certaines villes moyennes ont été disproportionnés en comparaison du manque d'une aide globale au développement. Une aide plus cohérente et concertée leur aurait permis de devenir de véritables centres urbains dotés d'une vie artistique, sportive, technologique et touristique digne de ce nom. Villebleue semble le résultat d'une telle disproportion du développement, car elle n'est pas à la hauteur promise pour avoir sa propre télévision à la recherche d'événements majeurs. On peut y voir la dénonciation des ratés de la vision libérale de l'État, limité au rôle d'outil de stimulation sporadique de la croissance.

À ce propos, le virage que doit opérer Léopold à son antenne n'est pas vraiment nouveau, il accélère une dérive en cours depuis longtemps. Anita est piégée, bien avant l'arrivée de ses remplaçants, dans la même logique qu'eux de devoir parler de sujets étroitement locaux tout en adoptant l'approche officielle d'un média national conforme aux

standards. Cette approche accentue par contraste la médiocrité des sujets. Même si Anita oppose une fonction communautaire des médias au style sensationnaliste des journalistes venus la remplacer, elle ouvre tout de même la pièce en donnant priorité à l'annonce d'un événement d'allure dramatique, avant de livrer des informations communautaires :

« Le garage d'un citoyen de Saint-Valérien a passé au feu. Sa voiture et sa motoneige sont des pertes totales. La mairesse de Villebleue inaugurera ce soir l'exposition d'artisanat organisée par les Dames bénévoles de l'endroit et finalement, dans la ligne junior de base-ball, les Lézards de Sault-le-Rapide l'emportent 7 à 2 contre les Moustiques de Pointe à Paul. » (A, 3)

L'incendie de garage, sans mort et sans blessé, apparaît comme une pâle imitation des nouvelles nationales. Les médias des grands centres peuvent trier dans le quotidien d'une population plus nombreuse pour ne parler que des drames les plus graves. Les deux autres nouvelles jouent un rôle communautaire, mais Anita les présente avec le lexique d'un journalisme national. Les trois nouvelles forment les « grands titres de la journée » ou encore « les nouvelles de votre monde », selon un style radio-canadien qui crée un décalage grotesque avec leur contenu anecdotique. L'exposition d'artisanat ne serait pas ridicule si ce n'était de son inauguration par la mairesse, qui apparaît comme un prétexte douteux pour présenter ce sujet comme un événement. De même, la ligue junior de base-ball est présentée sous l'angle événementiel des résultats sportifs attendus par des partisans. Sous cet angle, ces deux nouvelles apparaissent d'une petitesse médiocre en comparaison avec les événements d'art et de sport professionnels. Toutefois, elles auraient pu, dans les deux cas, être traitées avec l'approche d'une chronique de la vie locale. De la sorte, Anita aurait réellement informé sa communauté à propos d'elle-même sans favoriser le préjugé négatif de la société régionale ennuyante, où il ne se passe rien.

La médiocrité de Villebleue témoigne de l'insuffisance des politiques de décentralisation en particulier dans le domaine artistique. Anita répugne à être rétrogradée au « département de la "socioculture" » (A, 23). L'ajout d'un préfixe diminue ici l'autonomie de la valeur de l'art, diluée dans le concept de culture, celui-ci servant déjà à inclure le social pour justifier la pertinence de l'art<sup>25</sup>. L'indignation de Germain laisse paraître l'ironie

<sup>25</sup> À propos de ce problème pour la légitimation du théâtre, voir Josette Féral, *La culture contre l'art, essai d'économie politique du théâtre*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341 p.



grinçante de l'auteur : « Les arts! Y veulent la mettre aux arts! Maudit que le monde est cruel. Tu resteras pas ici pour des expositions de croûtes pis des séances de théâtre. C'est pas une vie. » (4, 8) La caricature des arts perçus en région comme d'un ennui mortel laisse deviner le préjugé qui explique leur sous-développement, à savoir qu'il ne peut y avoir d'art sérieux et valable hors de la métropole. Les théâtres d'été, en marge de l'institution, sont aussi les seules salles de nombreuses petites villes<sup>26</sup>, puisque l'activité théâtrale subventionnée est concentrée dans les grands centres et qu'il y a peu de subventions pour les tournées. En exposant le manque de moyens d'une antenne régionale de télévision, Bouchard touche à un type de problème économique et culturel auquel la population des petites villes qui accueillent la production de sa pièce est susceptible d'être sensible. Sous ce thème et sous le commentaire ironique à propos de la cruauté de couvrir le théâtre local se cache un commentaire métathéâtral sur ce qu'est le théâtre d'été. Est-ce vraiment un genre? Les pièces de Bouchard écrites pour les théâtres d'été sont des comédies, mais elles en actualisent les conventions. Elles réussissent « à captiver les spectateurs et à les faire rire intelligemment et pas à n'importe quel prix<sup>27</sup>. »

Les rares études au sujet du théâtre d'été témoignent d'un rapprochement de ce secteur parallèle avec le théâtre de la « saison régulière » de Montréal, de Québec et d'Ottawa depuis les années 1980 et 1990. Le terme « saison » au singulier désigne l'ensemble des trois autres saisons d'une année, de l'automne au printemps. L'idée d'une homogénéité du public régional des théâtres d'été, jugé comme ne méritant que ce type de théâtre, est vivement contestée par ceux qui le pratiquent et par les spectateurs qui le fréquentent, d'autant plus que ces derniers sont souvent des citoyens en vacances. Certains préfèrent même parler de « théâtre en été » pour exclure tout préjugé générique<sup>28</sup>. D'après Caroline Picard, trop

<sup>26</sup> Il faut aussi mentionner le modèle fréquent des salles multidisciplinaires sans troupe résidente, qui allouent surtout leur scène aux formes plus lucratives (humoristes, prestidigitateurs, chanteurs populaires).

<sup>27</sup> Solange Lévesque, « Éclaircie dans l'été des théâtres », *Jeu*, n° 85 (4), décembre 1997, p. 169. Voir également Lucie Robert, « Vieilles granges et chaises droites », *Québec français*, n° 39, octobre 1980, p. 54.

<sup>28</sup> Cette absence de différence claire est l'un des principaux résultats de recherche de Caroline Picard, dans « Théâtre d'été : instrument de divertissement, d'apprentissage et de conscientisation sociale? », mémoire de maîtrise, département d'histoire, Québec, Université Laval, 1996, 154 f. L'indifférenciation du théâtre d'été est surtout importante depuis la fin des années 1980. Il devient

souvent, et malgré lui, le public éloigné des grands centres doit se contenter d'un théâtre estival voué à la comédie conventionnelle; j'ajouterais, selon la satire de Bouchard, tout comme trop souvent les villes de taille moyenne doivent se contenter de médias locaux médiocres. Les comédies de Bouchard sont d'ailleurs citées à plus d'une reprise comme précurseurs de ce rapprochement des deux types de théâtre<sup>29</sup>. Que l'auteur n'écrive plus, depuis *Les aboyeurs*, de comédies directement pour le théâtre d'été semble aussi en être la conclusion logique. Avant *Les aboyeurs*, Bouchard ne voulait plus en écrire, mais le privilège d'obtenir carte blanche quant au sujet de cette pièce, la dernière et la plus politique<sup>30</sup>, a retardé la fin de ce volet de son œuvre, comme il l'explique à la création de la pièce<sup>31</sup>.

Cette liberté d'écriture acquise par l'auteur grâce à la renommée de ses pièces plus « sérieuses » porte à croire qu'il est possible, mais difficile, de présenter une pièce au sujet sérieux sur les scènes de théâtre d'été. En fait, ce théâtre est celui d'un moindre risque, car, outre le critère du calendrier, il est défini généralement comme celui des scènes à but lucratif, peu ou pas subventionnées. Produire hors de la saison théâtrale régulière est une bonne façon d'éviter la concurrence des compagnies subventionnées<sup>32</sup>. Cela explique que la radicalité du propos de Bouchard doive s'insérer dans une forme générale propre à un divertissement relativement conventionnel. Ce choix lui fait toutefois courir un autre risque : celui qu'on

---

alors fréquent de voir des spectacles présentés sur les scènes régulières repris au théâtre d'été (f. 134) et l'esprit de différenciation régionale des théâtres d'été durant leur implantation, dans les années 1950 à 1970, est de plus en plus écarté (f. 39-46).

<sup>29</sup> Paul Lefebvre, « Le théâtre des métamorphoses », *Liberté*, vol. 51, n° 3, février 2010, p. 13.

<sup>30</sup> D'après le site officiel de l'auteur et celui du Centre des auteurs dramatiques, il s'agit de la dixième comédie estivale de Bouchard depuis *La Veuve et le varech*, créée en 1980; elle est précédée d'autres comédies sur le thème de la passion amoureuse : *Les grandes chaleurs* (1990), *Les papillons de nuit* (1992), *Le Désir* (1995), *Une entreprise amoureuse* (1996) puis *Pierre et Marie... et le Démon* (1997).

<sup>31</sup> Michel Marc Bouchard, *Les Aboyeurs*, mise en scène de Marie Charlebois, Théâtre Beaumont Saint-Michel, Saint-Michel-de-Bellechasse, juin 1999. « *Pierre et Marie* devait être sa dernière. Pour un bout de temps. Mais Michel Marc Bouchard poursuit dans la comédie malgré tout. Non plus dans les tribulations de mœurs, où il avait l'impression de piétiner, mais dans la satire. "Choisis ton sujet", lui a dit le directeur artistique Ghyslain Tremblay, résolu à le consacrer pour la 25<sup>e</sup> saison du Théâtre Beaumont/Saint-Michel. » Jean Saint-Hilaire, « Michel Marc Bouchard plante sa dent dans le jarret de la télé », *Le Soleil*, 12 juin 1999, p. D13. Le même article signale aussi que Bouchard s'est inspiré pour cette dernière pièce des méthodes éprouvées des comédies satiriques de Friedrich Dürrenmatt.

<sup>32</sup> Caroline Picard, *Théâtre d'été*, op. cit., f. 16.

comprenne sa critique comme une attaque contre de vilains individus tournés en ridicule<sup>33</sup>. Bouchard compose avec les limites de ce théâtre, alors que des décisions politiques pourraient aider à faire exister un théâtre tout court hors des plus grandes villes. Il y a sur ce point un décalage du théâtre par rapport aux supports électroniques. Au pays, la grande particularité historique de la télévision est d'avoir d'abord été un monopole d'État (de 1952 à 1961) qui a unifié la nation autour d'une culture commune rendue accessible partout, même dans les communautés rurales<sup>34</sup>. Les télévisions généralistes privées ont ensuite participé à ce processus d'homogénéisation nationale, car elles reçoivent des subventions pour encourager la production d'émissions d'ici, comme je l'ai mentionné au chapitre 1 en me référant à l'ouvrage de Michèle Martin et Serge Proulx<sup>35</sup>. Dans cette perspective, les journalistes télé des *Aboyeurs* semblent figés dans des préjugés sur la mentalité des résidents des régions éloignées, alors que c'est la télévision elle-même qui a autrefois contribué à mettre fin à la différence de mentalité entre la grande ville et les régions, donc à rendre ces préjugés caducs.

L'échec des manigances de Rachel et Philippe révèle à quel point ils incarnent des positions réactionnaires par rapport à leur public. Lorsque Rachel croit révéler une primeur en annonçant l'homosexualité de la mairesse de Villebleue, elle s'efforce d'en faire un scandale spectaculaire par une série de présomptions homophobes et grossièrement maladroites. Elle lance, par exemple, cette amphibologie : « Y a-t-il discrimination dans l'appareil masculin et municipal? » (A, 89) Le mot « appareil » prend ici un second sens, génital, à cause de la syntaxe boiteuse, ce qui ridiculise la tentative de Rachel d'enrober ses préjugés dans une question au registre soutenu. Anita lui donne tout à fait tort en racontant que la mairesse a été favorisée aux élections par son homosexualité. Cette information contredit le lieu commun selon lequel l'homophobie serait plus répandue en région :

<sup>33</sup> La réception polémique de la lecture publique de la pièce *En circuit fermé* de Michel Tremblay au TNM en mai 1994, parce qu'elle tournait elle aussi en dérision un stéréotype de patron de chaîne télévisuelle selon une structure de comédie plutôt classique, a subi cette lecture réductrice. Les journalistes se sont surtout demandé s'il y avait là ou non une querelle personnelle de l'auteur contre des personnalités réelles (une pièce à clef) plutôt que de discuter de la réflexion critique, proposée par la pièce, sur les politiques des télévisions d'État. Lucie Robert, « La théâtralité fragmentée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 3, printemps 1995, p. 721-730.

<sup>34</sup> Frédéric Demers, « Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille », *Mens*, vol. 3, n° 2, printemps 2003, p. 238-243.

<sup>35</sup> Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmations, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, 298 p.

La tolérance envers les uns et les autres est une marque caractéristique de Villebleue, ce qui tranche souvent avec le reste du pays. Les Villebleusoises et Villebleusoises sont fières de leur mairesse et préfèrent ainsi la franchise pour ainsi protéger leur droit au bonheur. À ce sujet, voici une enquête que j'ai menée aujourd'hui dans la ville. À la question, « Désiriez-vous être homosexuel? », voici ce qu'ont répondu les habitants de Villebleue (A, 89).

Les réponses sont données par la projection sur scène de captations vidéo. Il s'agit d'un *vox pop* truqué par Anita. Le public de la pièce reconnaît alors pourquoi, précédemment, les acteurs sont descendus de la scène pour l'inviter à participer :

*Durant l'entracte, ou avant le début du spectacle, Anita, micro en main et Germain, caméra à l'épaule, interviewent le public en leur demandant une seule question.*

*Anita. Aimerez-vous gagner dix millions à la loterie? (A, 54)*

En limitant l'enregistrement vidéo à des réponses consensuelles des spectateurs, un reportage qui devait porter sur les loteries devient « le cri enthousiaste d'une population qui désire être gaie » (A, 92). Les spectateurs assis dans la salle sont forcés de se voir dans une posture d'ouverture d'esprit ostentatoire. Cette posture leur rappelle l'exagération maladroite avec laquelle certains exhibent une totale acceptation de façade pour mieux cacher un fond de frilosité. Le procédé participatif permet d'appeler habilement le public à réfléchir sur lui-même dans un contexte où l'éradication de l'homophobie est parfois tenue pour acquise.

Qui plus est, par son caractère grossièrement truqué, ce procédé d'interaction avec les spectateurs a pour effet de jeter le doute sur une perception trop consensuelle et homogène de l'opinion publique, qui est le propre du populisme. Comme le soutiennent Martin et Proulx, le populisme télévisuel cache une forme de condescendance à l'égard de la population derrière la prétention de respect de ses préférences, car les goûts d'une fraction nombreuse de la population sont généralisés à ceux de la majorité absolue<sup>36</sup>. Signe de ce mépris, dans la pièce, si les journalistes sont tels des chiens qui aboient, ceux qu'ils cherchent à dénicher sont comme des rats : « Y a de la vermine partout, faut juste savoir l'appâter, mettre la trappe à la bonne place pis "slack"; la clenche sua tête! » (A, 20) Dans l'explication qu'en donne Rachel, il ne semble pas y avoir de différence entre cette vermine omniprésente et les téléspectateurs :

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 203-204.



En se levant le matin, le citoyen veut voir des accidents d'autos avec des morts. Y veut dîner d'une sexologue qui lui explique le déroulement d'un condom. Le soir, avant de se coucher, y veut manger du scandale politique juste pour se dire que les grands de ce monde sont pas des bons citoyens comme lui. (A, 20)

L'appétit pour les nouvelles sensationnalistes que l'on dévore ici rappelle que les citoyens, dans la logique de la télévision généraliste marchande, selon Martin et Proulx, consomment un produit qu'ils ne paient pas, tels des parasites, pourrait-on ajouter, puisque le produit est commandité par les publicitaires. La métaphore du rat n'est donc pas anodine, elle symbolise le mépris des publics favorisé par un modèle de télévision gratuite, mais rentable.

Ce mépris prend aussi la forme d'une discrimination : plusieurs couches de la population sont marginalisées dans la programmation parce qu'elles sont jugées moins rentables pour les annonceurs, c'est-à-dire les personnes mineures, âgées, à faible revenu, issues d'une minorité culturelle, demeurant au foyer, ainsi que celles avec un haut niveau de scolarisation<sup>37</sup>. Depuis l'arrivée de la télévision privée, le mandat de servir ces publics négligés est pris en charge par les chaînes publiques. Quelques minces contraintes réglementaires ont été mises en place en ce sens, comme Léopold l'évoque avec un peu d'inquiétude. Mais Rachel répond qu'il est facile de déjouer ces règles : « Le mandat, on le passe entre trois et cinq du matin ou le samedi après-midi. » (A, 20) Cette réplique suggère qu'aux heures de grande écoute, les chaînes publiques ont délaissé leur mandat, comme le montrent d'ailleurs Martin et Proulx dans leur analyse des grilles horaires. La disparité entre la valeur des différentes plages horaires allouées aux publicitaires conduit aussi à offrir aux heures de faible écoute, en plus des émissions du mandat culturel ou du mandat éducatif, des émissions ludiques médiocres à un public de seconde zone. *Les aboyeurs* évoque ces émissions qui comblent les périodes creuses. Anita use de sa connaissance du passé de Rachel pour lui rappeler un « quiz télé qu'elle a animé quand elle a commencé dans le métier. Le jeu de Loto-Québec où tout le monde crie comme si leu' maison était en feu... » (A, 60). Anita réveille la honte de sa collègue par une caricature méprisante du niveau de langue des

<sup>37</sup> Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères*, op. cit., p. 75; 109; 113; 279. Les individus de ces différents groupes sont considérés comme moins susceptibles d'acheter ce que les publicités leur suggèrent parce qu'ils consomment moins. L'exclusion des préférences télévisuelles des personnes plus scolarisées s'explique plutôt par le fait qu'elles seraient généralement moins influençables par les publicités. *Ibid.*, p. 109, citant Muriel G. Cantor et Joel M. Cantor, *Prime-Time Television : Content and Control*, Londres, Sage, 1992, p. 60.

participants du jeu (« leu' maison »). Son évocation récurrente du même stéréotype d'une « Geneviève » (A, 60) ou d'« une Linda qui viendrait de gagner une tente-roulotte pis un barbecue » (A, 106) montre à quel point elle se représente le public de cette émission comme un groupe homogène. Le choix de Loto-Québec comme productrice de ce jeu télévisuel est aussi significatif, car si la télévision publique s'éloigne de son mandat de service public, elle se rapproche d'entreprises d'État à but lucratif comme celle-ci. Comme Loto-Québec qui soutire plus d'argent à ses joueurs qu'il ne leur en remet sous forme de prix, la télévision publique met de l'avant un service de divertissement en minimisant ses visées lucratives, ce qui postule et encourage une certaine naïveté du citoyen ou de la citoyenne ordinaire. Cette intégration d'une vision stéréotypée de la population sous l'influence du marché télévisuel est l'un des aspects les plus insidieux de la dérive de la télévision publique, dont la comédie parvient à rendre compte.

En conclusion, le discours rapporté par les personnages à son sujet et la projection truquée des paroles des spectateurs de la pièce font entrevoir une gamme d'opinions des Villebleusois qui contredisent le stéréotype du téléspectateur ordinaire. Ce contexte de réception télévisuelle fictive permet de mettre en évidence, par contraste, l'agitation effrénée du reporter archétypal. À un premier niveau de sa critique, la pièce caricature des journalistes télé trop habitués à courir d'un événement spectaculaire à l'autre sans tenir compte des téléspectateurs, qui n'ont demandé ni cette vitesse ni ce spectaculaire. De même, la candeur et le peu de scrupule du directeur local, lui aussi caricatural, permettent de souligner des risques de mauvaise gestion, voire de corruption de la télévision. Ce risque repose sur l'ambiguïté d'un modèle de télévision publique au mandat moins clairement défini, qui dérive vers la marchandisation et donc plus facilement vers les conflits d'intérêts avec ses partenaires d'affaires que sont les annonceurs.

Or, la pièce comporte un deuxième niveau, elle ne se réduit pas à une attaque contre les Léopold de ce monde par un portrait ridicule et simplifié. On ne peut conclure que la pièce prône une vision stéréotypée du monde, car elle dénonce par la parodie la vision stéréotypée de la population régionale qu'entretiennent les journalistes eux-mêmes. La pièce met en lumière l'intégration profonde dans leur travail d'habitudes, d'approches et de préjugés qui découlent du système en place, c'est-à-dire du poids du reste de l'institution du journalisme,

qui appartient majoritairement au secteur privé. Elle propose une critique globale de l'intervention de l'État, qui lui semble répondre moins à un mandat de service essentiel qu'à un mandat de stimulation du développement économique, dont les échecs et les succès éphémères apparaissent grotesques dans le cas de Villebleue. De la sorte, cette pensée que la pièce véhicule appelle à prendre un temps de réflexion sur les raisons d'être profondes d'un secteur public des médias qui datera bientôt d'un siècle.

L'inquiétude de Bouchard au sujet des médias est sérieuse et elle cherche à être entendue comme telle, non comme une moquerie légère. Cette préoccupation nécessite donc d'aménager des lieux qui échappent au drame de premier niveau pour que le propos de la pièce puisse être développée suffisamment. Il y a plusieurs moments de relative immobilité de l'action dans cette pièce, c'est-à-dire du temps consacré à un discours qui ne sert pas l'action directement. Plusieurs longues répliques, dont certaines ont été reproduites dans ce chapitre en citations longues, jouent un rôle de contrepoint par rapport à la grande agitation des personnages et à leur anticipation fébrile de ce qui n'aura pas eu lieu. Ces temps relativement immobiles du discours critique ou ironique me semblent bien dosés pour une pièce qui se doit aussi de présenter des personnages simples aux dialogues rapides, conformément aux conventions de la comédie. En fait, c'est justement la simplicité — d'esprit — de certains d'entre eux qui sert de prétexte à des commentaires détaillés sur la situation des médias. Ainsi, la pièce montre que les médias télévisuels ne peuvent se contenter de viser une saisie des faits la plus rapide, productive et efficace par des reporters dont on néglige la capacité de réflexion.

En somme, la forme dramatique de cette satire est impure, car elle se voit par moment interrompue pour laisser poindre le *drame-de-la-vie* médiatique. Ce drame de l'impact global des médias sur l'existence réside surtout dans les jugements hâtifs que les journalistes et les directeurs se font au sujet des opinions et des préférences des téléspectateurs. Ils présument de leur préférence pour le sensationnalisme sans les avoir consultés au préalable. Or, le public a besoin de recevoir des informations fouillées, mises en perspective, selon ce que la dénonciation de l'accélération du travail médiatique révèle ici par la négative. Nous verrons plus en profondeur dans les prochains chapitres comment des opérations d'interruption de la

vitesse médiatique ou de jeu avec sa temporalité peuvent faire intervenir, au théâtre, cette perspective sur l'actualité et sur les médias qui fait défaut chez les journalistes de Bouchard.



### CHAPITRE 3

#### CHRONIQUE D'UNE AVANT-GUERRE MÉDIATIQUE : *STUFF HAPPENS* DE DAVID HARE

Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard tourne en dérision le virage médiatique vers le sensationnalisme et la place croissante accordée aux reporters de terrain pressés de couvrir un grand nombre d'événements en primeur. L'autre posture, celle du chroniqueur, qui synthétise et analyse une pluralité d'informations, souffre de cette réorientation marchande. Son travail de mise en perspective est incompatible avec la quête frénétique de l'événement pris comme fait singulier, isolé de la situation d'où il émerge. Une autre réaction possible de la dramaturgie devant ce problème peut être observée dans *Stuff Happens*<sup>1</sup> du Britannique David Hare. La pièce raconte un événement en adaptant la chronique journalistique pour le théâtre. Qualifié pour cette pièce sur la guerre en Irak de « *playwright as reporter*<sup>2</sup> », l'auteur se fait, certes, écrivain-journaliste, mais il conviendrait mieux de le dire dramaturge-chroniqueur : son écriture n'a pas lieu sur le terrain irakien. Le texte couvre une longue étendue de temps avant l'événement proprement dit, ce qui fait de la pièce une chronique de l'avant-guerre. Son action est la préparation de la guerre, par la diplomatie et les relations publiques. Elle est située dans les bureaux et sur les tribunes des politiciens des États-Unis et du Royaume-Uni. Pour Anne-Marie Gingras, le cas du déclenchement de la guerre en Irak sur la base d'une synthèse mensongère ou très lacunaire de l'histoire récente constitue un moment de prise de conscience inaugurale, le réveil d'une méfiance généralisée à l'égard des médias<sup>3</sup>, méfiance que son étude tente d'étayer. *Stuff Happens* montre que le théâtre est l'un des lieux où l'on

---

<sup>1</sup> David Hare, *Stuff Happens*, New York, Faber and Faber, Inc., 2005 [2004], 120 p.

<sup>2</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? Documents of the Times », *Modern Drama*, vol. 50, n° 3, automne 2007, p. 442.

<sup>3</sup> La politologue revient sur ce cas à plusieurs reprises. En plus d'en faire l'entrée en matière de son introduction et de lui réserver une annexe, elle y consacre un passage spécifique de son livre. Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], p. 29-31.

observe cette inquiétude à l'égard des médias, dont l'une des formes d'expression possibles est de tenter d'établir une histoire plus juste et fidèle de ce qui s'est produit.

*Chronique épique d'un dramaturge-chroniqueur*

Aristote accorde dans la *Poétique* une grande importance à l'étendue de ce qui est raconté par les différents genres de textes poétiques. L'épopée et encore moins le drame ne doivent se disperser dans une multitude d'épisodes sans unité et sans lien entre eux : « Parmi les fables ou actions simples, les épisodiques sont les moins bonnes. J'entends par fables épisodiques celles dont les parties ne sont liées entre elles ni nécessairement ni vraisemblablement<sup>4</sup>. » Cette méprise sur les possibilités de la poésie consisterait à suivre le genre bien peu poétique de la « chronique<sup>5</sup> ». Prenant le contrepied de cette mise en garde d'Aristote, Brecht a instauré une nouvelle tradition de drame à forte dimension narrative, celle du théâtre épique ou, pour reprendre la notion choisie par Jean-Pierre Sarrazac, la « chronique épique<sup>6</sup> ». La structure n'y est pas celle des actes tendus vers une unique montée dramatique, mais celle des tableaux, des épisodes. L'auteur change donc de mesure pour tenter de raconter toute une longue période de temps donnée, sans contraindre la fable à respecter la structure harmonieuse de l'unité d'action. *Stuff Happens* s'inscrit dans un tel choix en tentant d'exposer en de multiples tableaux un grand nombre de faits de la période de l'avant-guerre. Les interventions *épiques* des narrateurs synthétisent les épisodes de la chronique pour raconter comment le jeu des relations publiques a rendu la guerre possible. La pièce insère fréquemment avant, pendant et après les tableaux dialogués des fragments d'une narration prise en charge par un acteur hors de son rôle, qui annonce l'action, la nomme, la commente ou raconte brièvement le contenu des ellipses entre les tableaux.

<sup>4</sup> Aristote, *Poétique d'Aristote*, trad. de Charles Batteux, Paris, J. Delalain, chap. IX, 1874, p. 16.

<sup>5</sup> Le mot est aussi traduit « histoire » ou « récits historiques ». Aristote, *Poétique*, trad. et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 1990, chap. IX, p. 98, chap. XIII, p. 123. Je reprends ici le choix de traduction de Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 123, citant Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 119.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 149-159.

La pièce s'inscrit aussi dans l'une des veines héritières du théâtre épique, le théâtre documentaire, dont le cas le plus marquant est *L'instruction* de Peter Weiss<sup>7</sup>. Ce cas inspiré d'un vrai procès a aussi donné lieu à un sous-genre, fondé sur l'utilisation de *verbatim*. Le « *documentary theatre* » et le « *verbatim theatre* » connaissent dans la dramaturgie britannique du début du XXI<sup>e</sup> siècle un retour en force auquel *Stuff Happens* participe<sup>8</sup>. On entend par *verbatim* l'art de composer une pièce avec pour matériau, exclusif ou non, la transcription littérale de paroles réellement prononcées dans le cadre d'un procès ou, par extension, ailleurs dans la vie réelle, en entrevues, en discours publics, etc. Les archives de journaux sont la source de ces citations qui composent la pièce de Hare. La dimension documentaire de la pièce est essentiellement textuelle plutôt que visuelle. Tous ses personnages ont existé dans l'histoire réelle et la pièce reprend, pour tout ce qu'ils disent en public, leurs paroles telles qu'elles ont été consignées dans les journaux. Selon une note liminaire de l'auteur, *Stuff Happens* est proche du documentaire, mais n'en est pas tout à fait, car la pièce ajoute des dialogues fictifs au matériau premier des *verbatim*. Elle se permet d'imaginer ce qui s'est dit dans le privé, durant les réunions confidentielles des politiciens, de la façon la plus plausible, de façon à mieux lier les discours publics. En plus du rôle de structurant assumé par les narrateurs, ces raccords construits entre les documents d'archives font moins de *Stuff Happens* une pièce documentaire qu'« une pièce historique centrée sur de l'histoire très récente »<sup>9</sup>.

À partir de l'objectivité des documents convoqués, l'historien doit opérer de façon critique et rigoureuse, mais avec une part de subjectivité, des choix interprétatifs de mise en récit, qui ne sont pas étrangers à la mise en intrigue d'un dramaturge, comme le théorise Paul Ricoeur<sup>10</sup>. Ici, les faits survenus sont sélectionnés et reliés par des narrateurs en fonction d'un point de convergence. La chronique retient ce qui a fait partie de la préparation politique de la

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 72, 209-210.

<sup>8</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? », *loc. cit.*, p. 435-452.

<sup>9</sup> David Hare, « Author's Note », *Stuff Happens*, *op. cit.* Je traduis. Les pages liminaires avant la pièce ne sont pas numérotées. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *SH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote », dans *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, chap. 2, p. 73.

guerre en Irak : son « *lead-up* » ou son « *build up* »<sup>11</sup>. Pour traduire ces deux expressions sans équivalents exacts, la pièce trace l'histoire de la conduite stratégique adoptée pour parvenir à la guerre, sa promotion diplomatique, la montée dramatique émotive qui prépare son déclenchement, ainsi que le battage médiatique qui a bâti sa nécessité. La diégèse de la pièce se déploie donc de la première réunion du National Security Council de l'administration Bush, le 30 janvier 2001, dix jours après l'élection présidentielle, et s'étend dans les contrecoups de l'invasion de l'Irak jusqu'à l'été 2004. La pièce est composée de deux actes formés chacun de douze courts tableaux. La guerre en Irak n'est déclenchée qu'à la toute fin, au 23<sup>e</sup> tableau, alors que le 24<sup>e</sup> est un épilogue. Le rythme y accélère, le tableau 23 couvre en cinq pages plus d'un an de contrecoups de l'invasion. Après le prologue (tableaux 1 et 2) et une scène d'exposition (tableau 3), l'ordre est presque toujours chronologique.

Toutefois, cinq tableaux sont autonomes par rapport à cet enchaînement du récit (les 5<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup> et 24<sup>e</sup>). Ces interruptions ponctuelles donnent la parole à des citoyens ordinaires anonymes, identifiés seulement par quelques indications générales comme leur nationalité ou leur profession. Ces monologues de « points de vue » (ou « *viewpoints* », selon le terme donné en liminaire), agissent tous comme des prolepses par rapport au temps de la fable, car ils parlent de l'invasion pendant qu'elle a lieu ou après la défaite de l'armée irakienne. Cette anticipation rappelle l'enjeu vers lequel convergent les péripéties qui l'ont précédée, même si celles-ci occupent presque toute l'étendue du récit. Ces monologues sont situés près du présent de l'énonciation de la pièce. Ils suggèrent donc par contamination que les bribes de narration, ailleurs, sont énoncées dans ce même présent, ce qui historicise la période d'avant-guerre à la lumière d'une guerre en cours. Pour le dire autrement, les monologues de « points de vue » sont des opérations d'anticipation par rapport à la catastrophe dramatique (la guerre). Ils font en sorte que le drame de l'avant-guerre se déploie par des opérations de rétrospection orchestrées par les narrateurs, qui rattachent le passé au présent de la réflexion critique. Ces opérations temporelles sont les principaux procédés narratifs amenés par Brecht pour provoquer une « dédramatisation », pour neutraliser ou renverser la tension dramatique, c'est-à-dire la prendre « à contre-fable » et susciter la réflexion sur une mesure de temps plus

<sup>11</sup> Jenny Hughes, « Theatre, Performance and the "War on Terror": Ethical and Political Questions Arising from British Theatrical Responses to War and Terrorism », *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n°2, 2007, p. 150, 152, 161, pour « *lead-up* »; p. 161, pour « *build up* ».



étendue<sup>12</sup>. Il est vrai que le drame de Hare s'inspire de modèles classiques en représentant des personnages parmi les plus puissants du monde de manière parfois *romantique* et parfois *tragique*. Les critiques de la pièce discutent abondamment de ces deux notions esthétiques. Néanmoins, il faut surtout retenir que ses traits dramatiques sont sans cesse désamorçés par des « éléments brechtiens<sup>13</sup> ».

La structure narrative de la pièce révèle que la mise en ordre des faits — avec un début, une fin et une sélection de péripéties jugées significatives — a une portée politique décisive. Au tableau 6 (*SH*, 16-18), les attentats de New York du 11 septembre 2001 sont inclus dans la chronologie de ce qui a précédé logiquement la guerre en Irak. Le choix narratif de lier logiquement en une seule histoire ces attentats de 2001 et le projet de guerre de 2003 servait d'argument à la rhétorique belliciste de Washington. La pièce rappelle un tel discours récurrent, qui a laissé longuement planer la thèse d'un lien étroit entre Al-Qaïda et Saddam Hussein. Toutefois, elle reprend ce récit tenu par les politiciens pour le désamorcer, car elle remonte un peu plus tôt. Les dialogues de réunions privées de l'administration Bush imaginées par Hare montrent que l'auteur adhère plutôt à la thèse selon laquelle l'invasion de l'Irak était un souhait antérieur aux attentats du 11 septembre. La pièce demeure prudente, toutefois, en ne se risquant pas à représenter l'origine précise du projet, qui repose sans doute sur une combinaison de facteurs d'influence qui apparaissent vraisemblables, mais difficiles à prouver pleinement<sup>14</sup>. Juste avant le premier monologue (tableau 5) et avant le tableau consacré aux attentats de septembre 2001, le tableau 4 présente la première réunion du National Security Council, en janvier 2001. Après la question israélo-palestinienne, le seul autre enjeu traité, sans trop d'introduction, est celui de l'Irak. George Tenet, directeur de la CIA, incite ses collègues à envisager une intervention militaire contre ce pays sur la base

<sup>12</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 44 et 49.

<sup>13</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? », *loc. cit.*, p. 444. Je traduis.

<sup>14</sup> Donna Soto-Morettini pense par exemple que la pièce aurait pu remonter encore plus tôt pour montrer que Donald Rumsfeld et Paul Wolfowitz, des partisans de la guerre en Irak du Cabinet de Bush représentés dans la pièce, ont cosigné dès 1998 un projet d'intervention militaire contre l'Irak présenté à l'administration Clinton dans le cadre du Project for a New American Century (PNAC), un think-tank néoconservateur. Donna Soto-Morettini, « Trouble in the House » David Hare's "Stuff Happens" », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n° 3, automne 2005, p. 312-313.

d'indices très minces : la photographie aérienne d'une usine qui, parce qu'elle est active nuit et jour, pourrait servir à la production d'armes chimiques ou bactériologiques.

Aussi, la possibilité de réagir aux attentats de New York en attaquant l'Irak plutôt que l'Afghanistan occupe une part majeure des débats du Conseil de guerre (« War Cabinet ») convoqué peu après l'événement. L'invasion de l'Afghanistan couvre une durée brève, seulement le tableau 8 (*SH*, 26-30), comme si cette guerre se passait de détails. À partir de la fin de ce tableau situé en novembre 2001, alors que le conflit afghan a toujours lieu, cette première guerre inachevée est soudain passée sous silence (*SH*, 31). Elle cède toute la place aux discussions sur le projet de guerre contre l'Irak, sur la base d'une menace d'attaque imminente de sa part avec un armement redoutable (*SH*, 33). Structurellement, la pièce condense ainsi la faiblesse des liens logiques entre les attentats de New York et les deux premières guerres. Elle montre, par contraste, des personnages qui anticipent la guerre sans vraiment se soucier de l'enchaînement des faits passés.

Le deuxième acte, amorcé par le premier anniversaire des attentats de 2001, diffère du premier par un durcissement de la détermination du Conseil de guerre des États-Unis à envahir l'Irak, et sa volonté de rendre l'invasion légitime à l'échelle de la communauté internationale. À cet égard, les personnages de politiciens étrangers, et en premier lieu ceux du gouvernement britannique, jouent un rôle antagoniste dans ce conflit diplomatique. Tout le long de l'acte 2, il tentent d'empêcher ou de retarder la guerre en amenant l'Irak à collaborer pour désamorcer les allégations d'armement. Malgré de nombreux dialogues de diplomatie et de négociations, leurs efforts resteront vains, ils n'influenceront aucunement la décision ultime du gouvernement Bush. Dans ces pourparlers, le secrétaire d'État Colin Powell fait figure de personnage complexe, voire de héros tragique, coincé entre sa volonté de modérer les ardeurs bellicistes de ses collègues et sa loyauté envers eux, qui le force à vendre l'idée aux étrangers d'une intervention militaire. Or, la catastrophe semble inéluctable, comme dans une tragédie grecque, et elle semble découler inexorablement de fautes morales d'apparence anodine (la notion grecque d'« *hamartia* »), comme l'obéissance de Powell ou comme l'entêtement aveugle de tel ou tel politicien, selon l'analyse d'Elizabeth

Kuti<sup>15</sup>. La guerre est déclenchée sans l'aval de l'ONU, en l'absence de preuves suffisantes de l'imminence du danger et même sans l'appui du premier ministre britannique Tony Blair, qui sera forcé de s'y rallier après-coup. Bref, la pièce restitue l'incohérence de l'enchaînement des faits qui ont précédé l'événement.

La distance temporelle de cette chronique théâtrale la prédispose à afficher un point de vue situé, puisque la synthèse subjective des discours rapportés culmine vers des conclusions, surtout exprimées à la fin, lors de la narration de la catastrophe dramatique, le déclenchement de la guerre. Le tableau 23 rappelle en rafale des allégations affirmées longtemps auparavant. Il les accompagne de leur réfutation après le renversement du régime irakien, souvent par les mêmes politiciens forcés d'admettre leur erreur. Il en est ainsi pour les armes de destruction massive alléguées sans preuve et jamais trouvées; pour la prévision selon laquelle les Irakiens recevraient les Étatsuniens avec des fleurs et des bonbons; pour l'utilité de l'invasion comme moyen de réduire la menace terroriste (qui a plutôt augmenté, au contraire); pour les coûts de la reconstruction censée s'autofinancer, mais coûtant des milliards de dollars (*SH*, 116-117). Une telle succession de réfutations en condense la force. Le tableau 23 constitue un moment de synthèse dans la chronique de Hare, car il rapproche le temps des allégations de celui de leur réfutation ultérieure de façon à désamorcer toute incertitude à l'égard de leur vérité ou de leur fausseté. L'effet cumulatif du nombre d'allégations qui se révèlent fausses donne la forte impression qu'elles ne sont pas seulement erronées, mais mensongères. Le nombre d'erreurs semble déraisonnable, ce qui est renforcé ensuite par une longue phrase où un acteur-narrateur énumère en détail 13 types différents d'armes de destruction massive dont la possession par l'Irak a été alléguée (*SH*, 117). Condenser ainsi les informations médiatiques permet de révéler leur fausseté en bloc, mais surtout de suggérer qu'elles ont servi à une promotion malhonnête de la guerre.

La mise en récit synthétique de l'avant-guerre rend évidente l'incohérence de l'histoire réelle par rapport aux décisions que la propagande a préparées, ce que le prologue exprime ainsi : « The Real is what will strike you as really absurd. » (*SH*, 3) Cet énoncé paradoxal n'est pas sans rappeler une proposition controversée d'Aristote, qui justifie à elle seule le

<sup>15</sup> Elizabeth Kuti, « Tragic Plots from Bootle to Baghdad », *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, n° 4, novembre 2008, p. 457-469.

rejet brechtien du réalisme mimétique : « il vaut mieux employer l'impossible qui paraît vraisemblable que le possible qui ne le paraîtrait pas<sup>16</sup>. » Paul Ricoeur nuance cette citation en appelant à ne pas condamner Aristote trop vite. Il juge que tout récit repose sur une configuration subjective basée sur un minimum de vraisemblance, dont les critères dépendent des « normes » et des « valeurs » profondes d'une culture<sup>17</sup>. Les schémas narratifs, comme ceux d'Aristote, ont cependant tendance à s'ériger en tradition, à renforcer les normes dominantes. Ainsi, la *Poétique* d'Aristote, par la « sédimentation » de la tragédie, a pu servir à composer des récits marqués par la « traditionnalité<sup>18</sup> », pour ne pas dire le traditionalisme. C'est pour une telle raison que l'esthétique brechtienne dont *Stuff Happens* est héritière s'est érigée en modèle moderne contre la tradition aristotélicienne. Or, *Stuff Happens*, comme bien d'autres pièces épiques, est loin d'être un récit absurde, c'est l'histoire réelle qui l'est, d'après la pièce, à cause de la façon avec laquelle elle a été pensée par ceux qui en ont été les vrais acteurs. La lecture d'Aristote par Ricoeur explique cette apparence de contradiction en spécifiant que la littérature moderne a ouvert les possibilités de rendre compte de l'hétérogène, de l'absurde, en questionnant les normes de la vraisemblance, non sans maintenir au moins un minimum de concordances logiques<sup>19</sup>. Comme pour un roman et de façon plus claire que dans un drame traditionnel, le récit formé par les interventions des narrateurs de la pièce permet d'établir comment les épisodes s'enchaînent et s'ils répondent ou non à une cause. Le texte dénonce les jugements de vraisemblance sur lesquels l'histoire a été établie dans l'opinion publique, à savoir que la guerre aurait été déclenchée comme l'aboutissement d'une diplomatie arrivée à son terme et sur la base d'une menace suffisante.

La conclusion sur l'absurdité du réel précédemment citée choque le sens commun. Elle ne peut paraître crédible qu'en mettant en ordre une argumentation préalable avec de nombreux détails et précisions sur l'histoire, ce que les fragments narratifs abondants permettent de faire. Comme l'explique Noam Chomsky à plus d'une reprise, le fardeau de la preuve est plus lourd (en explications et en argumentation) lorsqu'on avance des propositions

---

<sup>16</sup> Aristote, *Poétique d'Aristote*, trad. de Charles Batteux, Paris, J. Delalain, 1874, chap. XXIV, p. 41.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 106-107.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 108-109



contraires aux lieux communs, alors que ces derniers sont acceptés avec peu d'arguments. Étant donnée la contrainte de brièveté croissante des médias, ce sont les lieux communs qui circulent massivement dans les médias, alors que les discours divergents n'y trouvent pas l'espace nécessaire pour y paraître crédibles<sup>20</sup>. À ce propos, il est important de rappeler le contexte de création de la pièce, car il justifie un travail de synthèse minutieuse. Opérant une telle analyse rétrospective, l'ombudsman du *New York Times*, Daniel Okrent, a publié en mai 2004 un rapport accablant à l'égard des publications de ce journal produites de septembre 2002 à juin 2003<sup>21</sup>. En réunissant tous les articles de cette période, il a constaté un problème de rigueur récurrent. Faire circuler des informations non fondées, dans ce cas, a eu des conséquences majeures. Les fausses allégations de porte-parole gouvernementaux des États-Unis au sujet d'une menace imminente de l'Irak ont conduit en mars 2003 à la décision d'envahir ce pays de manière « préventive ». Plutôt que de se montrer dubitatifs, de faire une enquête de contre-vérification ou de taire ces allégations sans preuve sérieuse, les principaux médias des États-Unis, dont le *New York Times*, ont servi de relais amplificateurs de ce qui apparaît après coup comme une propagande de guerre. La distance rétrospective a aussi permis à Okrent d'observer un manque de rigueur récurrent dans le ton, « expliquant la dérive journalistique par le patriotisme exacerbé auquel a succombé le célèbre quotidien. L'image du *New York Times* comme modèle de rigueur et d'objectivité volait en éclats<sup>22</sup> » et, par ricochet, celle de l'ensemble des médias. Quelques mois après le rapport, *Stuff Happens* de David Hare est créée au National Theatre de Londres<sup>23</sup>. La crise de confiance envers les

<sup>20</sup> Pascal Durand, « Introduction. Censure et sens commun professionnel », Pascal Durand et Alain Accardo (dir.), *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'ULG, coll. « Sociopolis », 2004, p. 12. Pascal Durand donne un exemple très près du propos de *Stuff Happens* : dans les médias, un dictateur arabe peut facilement être qualifié de « terroriste » sans justification ; à l'inverse, toute accusation portée contre un président des États-Unis nécessite de lourdes preuves pour être recevable.

<sup>21</sup> Daniel Okrent, « The Public Editor. Weapons of Mass destruction? Or Mass Distraction? », 30 mai 2004, reproduit dans Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 267-272.

<sup>22</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 1.

<sup>23</sup> Mise en scène de Nicholas Hytner, National Theatre, Londres, septembre 2004. Son succès londonien est renouvelé aux États-Unis, au Mark Taper Forum de Los Angeles en 2005, au Public Theatre de New York en 2006 et au A Contemporary Theatre de Seattle en 2007. Spécifions que le texte des dernières versions présentées aux États-Unis a été légèrement modifié. La réédition de 2005 que je prends comme référence conserve le texte de 2004. Elle provient d'une filiale de New York de l'éditeur original, Faber and Faber Limited.

médias liée à cette guerre est donc un facteur pour adopter la forme d'une pièce historique qui fait le bilan des discours publics d'avant-guerre.

### *Une politique-spectacle électoraliste*

Comme je l'ai dit, *Stuff Happens* suggère par son dénouement que la guerre en Irak a reposé sur une propagande mensongère. Ce jugement justifie un choix structurel de représentation de la politique mis de l'avant par la pièce : sa « théâtralité » devant les caméras, au sens péjoratif courant de cette notion (n. 105, chap. 1). Dans la pièce, les politiciens emploient leurs ressources pour communiquer une image de leur pouvoir, le renforçant par sa propre représentation plutôt que par l'échange d'idées qui devraient mener logiquement à des décisions politiques légitimes. La vérité, la justice et la raison ne sont pas recherchées de bonne foi par les politiciens, elles sont même écartées si elles n'aident pas assez à donner une apparence séduisante de puissance<sup>24</sup>. Dans la scène d'exposition qui fait défiler les personnages parmi les plus importants de la pièce, un narrateur qualifie d'*acteurs* ces personnalités connues : « These are the actors, these are the men and women who will play parts in a defining drama of the new century. » (*SH*, 9) Jointe à la capacité à « définir » le cours de l'histoire, la notion d'« acteurs » dans cette réplique est facilement comprise comme la catachrèse courante en sciences sociales qui désigne des individus qui ont une action influente dans l'histoire, dans un système, une institution. Cependant, nous sommes ici au théâtre, devant des comédiens qui ne sont pas les vrais Donald Rumsfeld, Colin Powell, Dick Cheney, Condoleeza Rice, Paul Wolfowitz, Tony Blair, Hans Blix et George W. Bush : la notion d'acteur est donc à double sens. Surtout, les dialogues dans les coulisses du pouvoir montrent que les acteurs politiques planifient à l'avance une mise en scène d'eux-mêmes grandement artificielle. La métaphore filée des acteurs « qui vont jouer » dans un « drame du nouveau siècle » prend alors ses connotations théâtrales courantes : nous assistons à un simulacre trompeur, ils ne sont pas authentiques, leurs émotions sont feintes, ils ne croient pas ce qu'ils disent. L'action des politiciens conçue comme un spectacle apparaît dans la pièce de manière distanciée. Cette distanciation repose sur une narration très fréquente des actions des personnages, même les plus simples, juste au moment où ils vont les accomplir. Christopher Innes soulève ce procédé récurrent en donnant pour exemple un passage où

<sup>24</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 27-28.

Powell sourit et tend la main, juste après qu'un acteur-narrateur ait annoncé précisément qu'il souriait et tendait la main (*SH*, 118-119). Ce procédé produit un « effet d'aliénation brechtien : faire sentir ces personnes "étranges", leurs actions peu naturelles<sup>25</sup>. » L'étrangeté de ces personnages incarnés, mais dont les actions sont redoublées par les narrateurs, attire la suspicion sur chacun de leurs gestes et de leurs paroles avec parfois un peu de dérision.

L'épisode le plus éloquent de cette politique-spectacle sujette à la dérision est sans doute l'annonce de la fin officielle de la mission militaire le 1<sup>er</sup> mai 2003, alors que l'occupation étatsunienne et le conflit devaient se prolonger sur le mode de la guérilla de résistance plusieurs années. Un narrateur raconte que Bush a fait son discours de victoire après avoir sauté en parachute d'un jet privé pour se poser sur un porte-avion militaire en pleine mer, non loin des États-Unis. La mention de l'entraînement de survie aquatique que le président a dû suivre pour rendre son saut en parachute sécuritaire suggère l'ampleur du temps et des ressources consacrées à une telle mise en scène. Le narrateur ajoute un commentaire qui force à voir comme grotesques les images glorieuses de son arrivée : « Thanks to an artful arrangement of jump-suit groin-straps, George W. Bush, 43<sup>rd</sup> President of the United States, shows his balls to the world. » (*SH*, 115) Si on observe les photographies réelles du 1<sup>er</sup> mai 2003, on remarquera que Bush y est vêtu d'un habit de pilote militaire qui lui moule, en effet, l'entrejambe. Retenons de ce tableau qui appelle sans doute le décor le plus impressionnant de la pièce (une didascalie indique de mettre en scène un porte-avion et une immense bannière) que les effets spectaculaires y sont désamorcés par la narration.

Ce dernier passage montre aussi que la politique-spectacle procède en héroïsant son chef qui, cependant, se prête facilement à la dérision. L'essentiel de la critique de la pièce n'est pas là, puisque le ridicule du chef n'empêche aucunement son gouvernement d'agir. À ce propos, Gingras souligne à quel point la personnalisation est une manœuvre de diversion fréquente dans le « spectacle médiatique », alors que le « pouvoir n'a nul besoin de se montrer pour agir » et que la véritable « vie politique, entendue au sens législatif, administratif et judiciaire, se déroule lentement<sup>26</sup> ». Dans l'ensemble de la pièce, le nombre de personnages de politiciens haut placés et la grande place accordée à leurs conseillers

<sup>25</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? », *loc. cit.*, p. 443. Je traduis.

<sup>26</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, *op. cit.*, p. 264-265.

permettent d'éviter une personnalisation du pouvoir en une seule personne, peu importe qu'elle soit héroïque ou ridicule. Cette abondance est encore plus grande pour les figurants et les personnages très secondaires. Pour donner une image de sa puissance, le gouvernement a recours aux effets de nombre et de foule. Les nombreux figurants mobilisés sur scène pour assister passivement les protagonistes montrent que les puissants ont besoin de déployer ostensiblement autour d'eux le poids de leurs ressources humaines et de leurs partisans. En liminaire, la distribution abondante de la pièce en donne un avant-goût avec ses 44 personnages et ses 22 acteurs (13 jouent plus d'un rôle secondaire). Plusieurs réunions et discours publics sont représentés avec une abondante équipe de figuration. Par exemple, lors de la première réunion du Cabinet présidentiel, les politiciens et officiers militaires présents sont nombreux à ne pas parler et chacun est accompagné de ses adjoints tout aussi silencieux, non loin derrière (*SH*, 10). Avec la fréquence des changements de lieux, rendue possible par de très nombreuses ellipses, le décor de la pièce ne peut être que très minimal : ce sont les acteurs qui font office de décor<sup>27</sup>. Le retour des mêmes acteurs comme figurants d'une fois à l'autre souligne aussi leur indifférenciation, leur réduction à une fonction d'appui superficiel.

La primauté de l'image découle de la domination de la télévision dans le champ du journalisme. Pour rappeler la théorie de Bourdieu à ce sujet, la pression exercée par la télévision force la presse écrite à plus de vitesse. Anne-Marie Gingras l'observe aussi dans le style des discours de politiciens, qui sont alors forcés de faire image en peu de temps et peu de mots, pour contenter un lectorat pressé, surtout depuis l'arrivée du direct à la télévision<sup>28</sup>. Selon plusieurs personnages de la pièce de Hare, le contenu des articles ne peut pas suffire à renverser la force rhétorique des titres, même s'il comporte des points de vue contraires après les déclarations des sources officielles. Cette loi officieuse des médias de masse est résumée ainsi par Powell, prêt à accepter une résolution de l'ONU plus équivoque que le libellé souhaité initialement par son Cabinet présidentiel : « All we need is an headline : "US Achieves Iraq Resolution". » (*SH*, 84) Bref, seule compte l'image médiatique d'une victoire, d'une entente unanime de l'ONU sur le sujet de l'Irak, peu importe que la résolution puisse être interprétée de manière contradictoire dans le développement des textes de journaux. Du

<sup>27</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? », *loc. cit.*, p. 442.

<sup>28</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, *op. cit.*, p. 76.



côté britannique, c'est également une « *headline* » médiatique qui a favorisé l'appui populaire à l'intervention militaire. La capacité alléguée de l'Irak d'attaquer avec force une cible lointaine très rapidement a fait les grands titres, alors qu'elle s'est révélée fausse par la suite et que les textes journalistiques ne pouvaient nommer des sources suffisantes pour la soutenir. Les narrateurs racontent surtout la circulation publique de l'allégation, car ils résument l'affaire de façon rétrospective en signalant d'emblée sa fausseté. Leur récit de sa diffusion les invite à suggérer qu'il s'agit d'un outil de propagande ayant échappé à ses concepteurs : « the forty-five-minute claim gains a life of its own, gathering momentum with each new draft. [...] It becomes a headline all over the world. » (*SH*, 65) L'effet de terreur du 45 minutes est ici exprimé par allusion à la science-fiction, celle de comparer le grand titre à une arme bactériologique acquérant l'autonomie de se reproduire et de proliférer partout. *Stuff Happens* suggère ainsi que les médias n'agissent pas de manière concertée pour relayer les messages politiques et qu'ils ne sont pas, non plus, une sphère publique neutre. Ils sont plutôt vus comme un terreau inerte, mais extrêmement fertile pour semer des messages sensationnalistes.

La clef du pouvoir politique apparaît ainsi dans sa capacité de bien concevoir des messages brefs et imagés. Sans être nécessairement présentées comme des titres de nouvelles, plusieurs autres expressions brèves et fortes sont citées entre guillemets durant la pièce, de manière à confirmer la valeur médiatique de la « phrase-choc<sup>29</sup> ». Or, la conception de cette phrase-choc est assumée le plus souvent par des conseillers politiques ou des relationnistes. Ce travail en amont de condensation et de formatage de la communication permet à ces sources politiques de « s'imposer dans le paysage médiatique parce qu'elles font à leur place le travail des journalistes<sup>30</sup> ». Selon Gingras, ceux qui ne le font pas laissent les journalistes eux-mêmes adapter leur discours au format journalistique, ce qui est généralement désavantageux pour eux, étant donné le temps limité dont ces derniers disposent. *Stuff Happens* rend compte de cette règle de fonctionnement de la politique contemporaine. Elle montre les politiciens en privé surtout occupés à concevoir leurs stratégies rhétoriques. La pièce donne aussi à voir plusieurs personnages secondaires de leur entourage qui les aident en

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 64.

relations publiques, comme un rédacteur en chef de discours (Michael Gerson) et un directeur des communications (Dan Bartlett). Le tableau 10, situé en janvier 2002, commence par la réunion de « *a team of sweating speech-writers* », dont la transpiration trahit l'ardeur au travail à préparer le prochain discours de l'État de l'Union (SH, 32). Une ellipse permet d'entendre immédiatement après un fragment du discours en question, celui de Bush au Congrès, où sont présentés au public certaines expressions clefs : la notion d'axe du mal (« *axis of evil* »), qui est rattachée à l'Irak et à d'autres États, innommés, considérés comme menaçants ou alliés des terroristes, ainsi que celle des « *armes de destruction massive* » (« *weapons of mass destruction* », SH, 33). Après, plusieurs répliques en rafale commentent le discours, d'abord celles de Wolfowitz et de Bush lui-même, satisfaits de son efficacité. Puis, des commentateurs étrangers sont donnés à entendre, ce qui montre les frontières nationales de cette efficacité rhétorique.

Le souci de l'image médiatique est mis en évidence par le décalage entre les discours publics des politiciens et leurs dialogues privés imaginés par Hare. Un dialogue en réunion privée, peu après les attentats, diverge des discours officiels que tiendra Bush ensuite. D'après ces ministres en privé, déclencher rapidement une guerre, peu importe où, sert à donner une image de puissance et à montrer que les États-Unis réagissent fortement à une agression. Sans même aborder la question du lien présumé avec les terroristes, l'Afghanistan est considéré comme cible par Condoleezza Rice sur une base strictement stratégique : « *Afghanistan is a kind of demonstration model, so that other countries can look and say, "Oh I see. That's what happens..."* » (SH, 20). Sur cette base floue qu'il suffirait d'attaquer un pays hostile pour intimider les autres, Paul Wolfowitz propose plutôt de prendre l'Irak comme bouc émissaire. Il glisse dans ses propos qu'il estime élevée la probabilité que Saddam Hussein soit directement impliqué dans les attentats (SH, 22), mais il insiste sur un autre argument : « *That's what's good about Iraq. It's do-able.* » (SH, 22) Donald Rumsfeld, puis Colin Powell, parviennent néanmoins au compromis d'intervenir en Afghanistan, mais sur la base d'une stratégie d'image, que ce soit celle de la puissance victorieuse (Rumsfeld) ou que ce soit celle de la légitimité internationale (Powell). Le Cabinet adopte à cette occasion la formule de Bush « *guerre contre la terreur* » (« *war on terror* », SH, 19 et 23-24) dont l'équivoque permet ce terrain d'entente. Selon les explications qu'en donne Rumsfeld,

elle laisse ouverte la possibilité d'attaquer d'autres cibles, comme l'Irak, dans l'éventualité où le renversement du régime taliban, la capture de Ben Laden ou la mise en échec d'Al-Qaïda ne suffirait pas.

Ce passage résume bien le malentendu sur lequel repose le drame : les enjeux politiques internationaux ne priment, ultimement, qu'à une échelle étroitement nationale et superficielle. S'entêter à envahir l'Irak sans l'ONU, voire sans alliés, sert au gouvernement des États-Unis à marquer des points chez lui. Aller en guerre rapidement et avec force permet de donner aux électeurs une image virile de la puissance de leur gouvernement, de son efficacité à réagir rapidement devant la menace, une image reçue positivement à l'interne, mais négativement à l'extérieur<sup>31</sup>. Il s'agit de sacrifier la réputation internationale, au grand désespoir de son défenseur, Powell, pour mieux renforcer une puissante image nationale des dirigeants. Rumsfeld et Cheney acceptent tardivement de parler en réunion de la légitimité démocratique de leurs décisions militaires. Pour eux, la légitimité dépend de la volonté du peuple, qu'ils évoquent avec lyrisme, mais strictement celle de la patrie fondatrice de leur Constitution : « The American people. » (SH, 101) Pourtant, malgré ce refus de considérer le jugement des démocraties étrangères, comme ses collègues, Cheney consent à ce que des représentants de son gouvernement se livrent au jeu des pourparlers aux Nations Unies. Leurs homologues leur reprochent leur double jeu et de négocier de mauvaise foi. Pour eux, les dirigeants des États-Unis prétendent qu'il est utile de négocier, tandis que certains signes de leur part suggèrent que toute négociation sera vaine (SH, 73-74). En fait, le temps accordé par les États-Unis à la diplomatie permet de disposer parallèlement, sur le plan de la politique intérieure, du temps nécessaire à la diffusion d'une propagande dont la teneur contredit l'idée voulant que la guerre n'est qu'une solution qui puisse être écartée.

La pièce montre tout de même longuement cette lutte diplomatique à l'issue décidée d'avance. Elle en profite pour s'attaquer à la médiatisation de ces pourparlers dans d'autres démocraties que les États-Unis. L'idée d'une intervention militaire *préventive* et l'idée d'une guerre littérale livrée au nom d'une guerre abstraite contre un concept (la terreur ou l'axe du

---

<sup>31</sup> Cette stratégie médiatique repose surtout sur « l'appel aux émotions » (peur, courage, fierté, colère, etc.), qui est une *fallacy* parmi les plus fréquentes des discours politiques, en particulier à la télévision des États-Unis. Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 89-90.

mal) bouleversent les conventions établies dans la communauté internationale. Plusieurs pays n'ont pas adhéré à l'argumentaire de Bush, ou l'ont fait avec réticence, mais ils ont été forcés d'y réagir. La pièce montre des traits récurrents de la politique d'un pays à l'autre, c'est-à-dire leur préoccupation majeure à l'égard de leurs médias nationaux. Dans *Stuff Happens*, le souci des gouvernements de la France et du Royaume-Uni à l'égard des médias semble, dans une moindre mesure, engendrer des problèmes similaires à ceux critiqués à propos des États-Unis. Face à leurs journalistes respectifs, les gouvernements doivent tôt ou tard agir en fonction de « domestic political reasons » (SH, 99), quitte à rendre leurs relations diplomatiques conflictuelles.

*Stuff Happens* soutient cette thèse en critiquant la manière spectaculaire avec laquelle la France a annoncé la radicalisation de son opposition à la guerre en Irak. Un narrateur rappelle que son annonce a été faite devant une mêlée de presse internationale, sans préavis, par Dominique de Villepin, le 20 janvier 2003, le jour de Martin Luther King, à la sortie d'une réunion à New York avec Powell, seul politicien des États-Unis encore prêt à négocier. Ce rare politicien noir, déjà peu enthousiaste à l'idée de tenir une réunion en ce jour de fierté symbolique, se voit humilié d'échouer aussi brutalement dans son ambition de maintenir un dialogue avec les Français. Un narrateur résume cet effet de trahison par le commentaire suivant, sans préciser son origine : « The incident is known in diplomatic circles as "the ambush". » (SH, 97) D'après la pièce, par cette *embuscade* symbolique, le gouvernement français a agi de manière violente pour véhiculer une image plus forte de lui-même, mais qui lui a nui aux États-Unis. Rumsfeld en rajoute publiquement en matière de dénigrement de la France. Powell est alors forcé de durcir sa position et il cesse de représenter la seule figure de conciliation. D'après le survol des conséquences par les narrateurs, l'« embuscade » renforce une image de fierté virile parmi l'électorat français, qui enflamme en retour l'agressivité francophobe des États-Unis, au point de les éloigner définitivement de l'option pacifiste : « In response, the American people go into a frenzy of French-bashing. French tourism, French wine, French fries. » (SH, 97). Les commentaires des narrateurs et l'importance accordée à cet épisode suggèrent que, sous la pression d'un système médiatique en soif de spectacle, il est difficile de penser la politique hors des métaphores militaires. C'est le cas même, paradoxalement, dans le camp des pacifistes. L'habitude est profonde, et non dénuée de



sexisme, de toujours parler de la politique dans les médias sous l'angle de la virilité agressive, celui des « métaphores sportives et guerrières, qui constituent la majorité des métaphores utilisées<sup>32</sup> ». La pièce souligne cette tendance, en particulier lorsque la guerre se fait imminente et que le conflit international contre son projet s'emballe.

Au tableau 22, en février 2003, la déclaration du président Jacques Chirac dans un studio de télévision aggrave davantage la rhétorique française, désormais plus nationaliste que pacifiste : « My position is that whatever the circumstances France will vote "No", because she considers tonight that there are not grounds for waging war. » (*SH*, 111) Cet épisode est situé parmi les nombreux fragments d'un tableau surtout consacré à Tony Blair. Dans ce tableau, les politiciens britanniques travaillent à rallier d'autres pays au projet de guerre, auquel ils ont décidé de se rallier. Blair apparaît recevoir une très mauvaise presse dans une émission télévisée britannique pour sa nouvelle position pro-guerre. Déjà décontenancé, il perd encore plus ses moyens lorsqu'il entend Rumsfeld dire à une journaliste que les États-Unis n'auront pas besoin du Royaume-Uni pour aller en guerre. Un dialogue privé avec Bush permet ensuite de révéler plus explicitement son désarroi. La déclaration de Chirac, insérée à ce moment, permet de relancer l'action. Elle donne à Blair une ultime chance de survie, « a political lifeline », selon un narrateur (*SH*, 111). Surviennent deux conseillers de Blair qui l'invitent à se raccrocher à l'expression de Chirac, « peu importe les circonstances » (« whatever the circumstances »), pour prétendre que la radicalisation de la position française ferme la porte à toute négociation, ce qui légitimerait un vote de guerre du Parlement britannique sans avoir obtenu au préalable une résolution de l'ONU. Mais Blair exprime des doutes et des scrupules, puisque Chirac a aussi employé dans la même phrase le complément « ce soir » (« tonight »). Ce dialogue privé de Blair avec ses conseillers révèle à quel point son argumentation est conçue en fonction d'une image de légitimité devant les médias, pour laquelle la diplomatie internationale n'est pas un processus en cours, mais l'objet d'une interprétation où trouver du crédit.

Un peu plus tôt dans la pièce, la formulation de la résolution 1441 du Conseil de sécurité de l'ONU est un autre exemple de querelle interprétative dont les divisions internationales

<sup>32</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 75.

servent d'instruments de relations publiques à l'échelle nationale. Il en est question durant trois tableaux (SH, 60-86). Ce projet de résolution concerne le consentement de l'Irak aux inspections nécessaires pour infirmer les allégations quant à sa possession d'armes de destruction massive, ainsi que l'exigence de sa collaboration pour un éventuel désarmement. Cette résolution serait demeurée équivoque, ce que la pièce renforce en ne la citant jamais que par bribes, ou en la paraphrasant de façon contradictoire d'un personnage à l'autre. Signe de l'échec d'une véritable entente, Powell consent à ce que la résolution soit adoptée en cédant sur des mots que son gouvernement souhaitait y inclure. Mais il explique en privé à Rice qu'il y a là tout de même une victoire relative, car sa formulation équivoque permet d'offrir deux interprétations possibles. Selon la sienne, la résolution autorise une intervention militaire en cas de transgression de ses exigences. Au contraire, selon l'interprétation de la France, elle ne statue pas à l'avance au sujet de ce qui nécessiterait une deuxième résolution. La communication de cet enjeu mondial se fait en vase clos. Chaque État présente à ses propres journalistes la résolution adoptée : « Immediately afterwards the Americans and the French brief the press, giving contradictory readings of the same document. / *Diplomats at the UN brief separate pools of journalists.* » (SH, 85, je souligne). Or, la contradiction entre ces lectures n'est pas relevée par les journalistes, qui ne prennent pas le temps d'interroger des sources étrangères, mais qui doivent s'en tenir à la perception de leurs *définisseurs primaires* (n. 59, chap. 1). Il y a donc dialogue de sourds entre les nations. Ce passage met en évidence à quel point une part importante de l'opinion publique étatsunienne s'est ralliée à la guerre strictement sur la base d'une impression d'accord international, sans que leurs journalistes lisent les journaux des autres pays ou sans qu'ils en tiennent compte dans leur travail. En somme, le travail de relations publiques opéré par le gouvernement Bush, qui apparaît à l'origine de la guerre, ne semble pas avoir subi une résistance très forte de la part des journalistes étatsuniens. Les gouvernements étrangers opposés à la guerre n'arrivent pas à la freiner. Ils ne peuvent que gagner un peu de temps, cet objectif ne finissant d'ailleurs par n'être qu'un moyen de promotion nationale plutôt qu'une fin en soi.

#### *Discrétion journalistique et contrepoids des narrateurs*

Après avoir vu à quel point le travail des politiciens est pensé comme médiatique, observons plus en détail comment la pièce représente le travail des journalistes. Leur

présence comme personnages, figurants ou personnes mentionnées dans les passages narratifs est nombreuse, mais elle est éclipsée par des politiciens bien plus loquaces. Cette discrétion explique probablement que la question des médias a peu retenu l'attention des critiques de *Stuff Happens*, à une courte exception près<sup>33</sup>. Malgré leur nombre, les journalistes se font discrets, car ils se limitent à un rôle de relais des sources officielles gouvernementales, surtout pour ceux des États-Unis. Or, le contraste avec le travail éditorial sérieux et abondant opéré par les narrateurs rend leur silence plutôt criant. En fin de pièce, pour invoquer les commentaires d'experts et d'universitaires sur la situation de guerre, c'est un narrateur qui se charge directement d'introduire les citations en occultant la médiation première, probablement journalistique (*SH*, 116 et 117-118). À l'inverse, lorsque le travail médiatique est déplorable ou insuffisant, la pièce rend explicite la source citée. Les narrateurs sont extradiégétiques, car les acteurs de la troupe sont appelés à sortir de leur personnage pour livrer les répliques narratives à tour de rôle. Ces narrateurs ont néanmoins une certaine personnalité et un style, celui de chroniqueurs officieux. Aussi, ce n'est pas parce qu'ils sont désignés chaque fois comme « an actor » qu'il s'agit tout à fait d'acteurs hors rôle. Comme leur texte est établi et que l'ensemble de ces fragments adopte un style similaire, il s'agit en quelque sorte de personnages-rhapsodes qui jouent le rôle d'acteurs de théâtre selon une vision particulière de la profession, celle de l'auteur. Avec eux, Hare invite à mettre en scène les praticiens du théâtre comme des citoyens qui prennent position et qui analysent collectivement l'histoire, de manière collaborative, pour pallier une insuffisance du travail des journalistes. Cette vertu collaborative de la pratique théâtrale est soulignée dans une anecdote biographique qui mentionne la passion de jeunesse pour le théâtre amateur de l'un des personnages (*SH*, 9).

Après les répliques de deux narrateurs, le premier personnage de la pièce à prendre la parole est un ou une « journalist » anonyme. Le tableau 2 est une prolepse située le 11 avril 2003. Le ou la journaliste demande au secrétaire à la Défense, Donald Rumsfeld, comment il réagit à des nouvelles récentes de pillage à Bagdad. Sa question invite Rumsfeld à réagir à ces nouvelles, qui pourraient compromettre l'image positive de l'occupation de l'Irak par les forces armées, mais sans rappeler davantage de quoi il s'agit. La question est

<sup>33</sup> Jenny Hughes, « Theatre, Performance and the "War on Terror" », *loc. cit.*, 150-153.

brève en regard de la longue réponse de Rumsfeld, qui contient l'expression donnant son titre à la pièce. Cette expression, « *stuff happens* », est emblématique de la rhétorique euphémistique avec laquelle Rumsfeld banalise le désordre et la violence en Irak. Il en fait une chose regrettable, mais qui arrive un peu par hasard, rarement, tout comme elle pourrait survenir aux États-Unis :

I've seen the pictures. I've seen those pictures. I could take pictures in any city in America. Think what's happened in our cities when we've had riots, and problems, and looting. Stuff happens! But in terms of what's going on in that country, it is a fundamental misunderstanding to see those images over and over and over again of some boy walking out with a vase and say, « Oh, my goodness, you didn't have a plan. » That's nonsense. They know what they're doing, and they're doing a terrific job. And it's untidy, and freedom's untidy, and free people are free to make mistakes and commit crimes and do bad things. They're also free to live their lives and do wonderful things, and that's what's going to happen here. (SH, 3, je souligne)

Rumsfeld glisse dans sa tirade une grave critique adressée aux médias, leur reprochant de surcharger de signification les mêmes images en les rediffusant. Les accuser d'« incompréhension fondamentale » sur cette base appellerait des arguments. Or, Rumsfeld dérive plutôt vers un discours flou qui martèle l'idée de liberté avec une forte connotation patriotique. Le tableau s'arrête là, le ou la journaliste ni aucun autre personnage n'ont l'occasion de répliquer. C'est un narrateur qui jette un effet d'étrangeté critique sur l'euphémisme de Rumsfeld. Il introduit sa réplique en citant d'abord les deux mots problématiques seuls, séparément : « Stuff. Happens. The response of Donald Rumsfeld [...] when asked to comment on the widespread looting and pillage that followed the American conquest of Baghdad [...] » (SH, 3) La désarticulation de la syntaxe du narrateur souligne sa perplexité devant ces mots. Il apparaît ainsi que la narration rétrospective des événements permet mieux de porter un jugement qu'une question posée en direct, comme celle-ci, où l'on tente en vain de laisser le politicien se piéger lui-même.

La situation à chaud de l'entrevue de terrain rend plus difficile pour la ou le reporter de s'opposer à ce que le politicien dit, de l'empêcher de dériver vers un discours démagogique et hors propos, alors que celui-ci, de son côté, a tout le loisir de réagir en discréditant le travail des journalistes. Contrairement à ce qu'on est porté à croire, ces situations d'entrevue de terrain servent plus souvent les politiciens qu'elles ne les desservent, même si elles se présentent comme une possibilité de les ébranler publiquement : l'affrontement est illusoire



ou rarement vraiment gagné par les journalistes<sup>34</sup>. Le tableau 10 constitue un exemple encore plus développé de cette faiblesse des journalistes en entrevue avec les gouvernants. Il donne à voir une réunion diplomatique privée du début de 2002 au Texas entre Bush et Blair (donc au contenu imaginé); ensuite, il reproduit la conférence de presse donnée immédiatement après par les deux hommes. Un premier journaliste pose comme un fait la volonté de Bush de réunir une coalition pour une intervention militaire contre l'Irak. Lui et son collègue tentent de confirmer les intentions guerrières de Bush et de savoir s'il a convaincu Blair. Seul avec Bush, d'après la scène de dialogue qui précède, Blair aurait insisté longuement pour que la stratégie annoncée publiquement contre la menace irakienne demeure ouverte, indéterminée, et il répète cette position équivoque devant les journalistes. Mais Bush apparaît improviser une réponse bien différente, comme par accident : « Maybe I should be a little less direct and be a little more nuanced, and say we support regime change. » (*SH*, 43) Incertain que ce soit une nouvelle expression de la part de Bush, le second journaliste demande à Bush s'il s'agit d'une nouvelle position. Bush se dérobe alors en affirmant que ce « soutien à un changement de régime » était la politique de son prédécesseur, comme si la manière d'exprimer la réprobation d'une dictature, avec ou non le soutien matériel accordé à un renversement du régime, était une banale question de formulation. Le second journaliste insiste pour voir jusqu'où Bush ira dans ses affirmations douteuses : était-ce la politique de son père (l'avant-dernier président avant lui, de 1989 à 1993)? Jouant délibérément une extrême candeur autodérisoire, Bush répond : « You know, I can't remember that far back. » (*SH*, 44). Bush parvient ici à clore la discussion par le malaise que l'interprétation de sa réponse suscite. Soit il ment sur sa croyance que ses prédécesseurs avaient la même politique que lui à l'égard de l'Irak, soit sa mémoire est plutôt déficiente pour oublier après dix ans les idées de son propre père durant la guerre du Golfe. Or, la politesse empêche de les émettre l'une comme l'autre à chaud devant lui. En somme, la faiblesse de telles entrevues découle d'un manque de temps pour permettre aux journalistes de vérifier les faits avant d'y réagir.

Les derniers tableaux de la pièce montrent à quel point la concentration médiatique sur le court terme protège les politiciens, qui n'ont qu'à gagner du temps pour déjouer les

---

<sup>34</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 56-59.

reporters. Quand un *scoop* devrait les plonger dans l'embarras, ils n'ont qu'à refuser de répondre ou à envoyer un quelconque porte-parole pour le faire :

*An actor.* When asked about going to war on falsified intelligence, the President's spokesman replies :

*Fleischer.* The president has moved on. And I think, frankly, much of the country has moved on as well.

*An actor.* When asked where Osama bin Laden is, the President replies :

*Bush.* I don't know where he is. I have no idea and I really don't care. (*SH*, 118)

Le refus de répondre du porte-parole Ari Fleischer est ici désarmant : c'est lui qui rappelle au journaliste une règle non écrite des médias, l'obligation de s'en tenir strictement à l'actualité. Ce qui a été affirmé un an ou deux plus tôt dans le mandat d'un gouvernement appartient à une autre époque, en regard du rythme de la consommation des nouvelles par le public, qui n'aurait pas le goût de réentendre des faits d'hier, même pour réviser à leur sujet des aspects cruciaux. Les guerres dureraient beaucoup trop longtemps pour que les gens s'y intéressent sans s'ennuyer, ce qui implique la prédominance de la logique de l'*infodivertissement* plutôt que le devoir citoyen de juger des choix politiques sur toute leur durée.

Certains critiques de la pièce s'étonnent que Bush ne soit jamais vraiment affaibli chez Hare, contrairement à Blair qui est sans cesse contredit, humilié par ses homologues ou mis publiquement sur la sellette<sup>35</sup>. J'y vois pour ma part l'idée d'une plus grande complaisance des médias des États-Unis à l'égard des idées des grands partis politiques. Affaibli au sujet de l'Irak par le trop grand empressement guerrier des États-Unis, le premier ministre britannique se fait poser une question cruelle dans un studio télé : quel est le coût en livres sterling pour acheter le vote d'un pays au Conseil de sécurité de l'ONU? (*SH*, 109) Aussi, une femme en deuil de son seul enfant tué dans les attentats de 2001 tient un argumentaire très émotif et accusateur, farouchement opposé à son projet de guerre, qui montre que l'appel sensationnaliste aux émotions peut également servir les pacifistes<sup>36</sup>. Un narrateur explique

<sup>35</sup> Richard Hornby, « War Fever », *Hudson Review*, vol. 57, n° 4, hiver 2005, p. 649.

<sup>36</sup> Il apparaît encore plus clairement que les pacifistes doivent s'adapter aux méthodes des médias lorsqu'il est question des manifestations du 15 février 2003 opposées à la guerre à travers le monde, dont l'ampleur a dépassé des records historiques. En séjour à New York, Hans Blix veut sortir acheter

alors que Blair a adopté dans les médias « what he calls his “masochism strategy” directly confronting critics of the war » (SH, 109). Cependant, cette soi-disant stratégie du masochisme se révèle n'être qu'un moyen désespéré de ne pas paraître avoir perdu le contrôle. Après une ellipse qui ramène Blair en compagnie de ses conseillers, loin du studio, il perd son flegme, comme le signale l'expression « who the fuck » (SH, 110), et il demande alors qui lui a fixé cette participation à une émission télévisuelle. Il ne serait donc pas le premier responsable de sa faiblesse : son équipe de communication ne parvient pas à maîtriser le jeu médiatique<sup>37</sup>. Quant aux médias, ils osent exprimer des positions de contestation. Ils parviennent à piéger le premier ministre et à le vaincre symboliquement. Ce n'est le cas nulle part dans la pièce du côté étatsunien, où, par exemple, un porte-parole comme Fleischer et un rédacteur de discours comme Gerson parviennent à contrôler l'image gouvernementale sans que le questionnement timide des journalistes ne les freine.

Néanmoins, le parti pris de certains éditorialistes ou chroniqueurs britanniques apparaît dans la pièce comme un facteur de la décision parlementaire de se joindre à l'invasion de l'Irak. Les conventions du journalisme nord-américain et britannique veulent que l'analyse critique des sources officielles soit réservée à un espace restreint clairement délimité : éditoriaux, chroniques et lettres d'opinion<sup>38</sup>. *Stuff Happens* calque ce modèle en interrompant

---

du lait, mais il craint d'être hissé de force comme une mascotte (« mascot ») sur un char allégorique des manifestants, lesquels ont adopté le slogan « Blix not bombs » (SH, 107-108).

<sup>37</sup> À ce propos, *Stuff Happens* gagne à être lue dans la perspective d'une pièce précédente de David Hare, *The Absence of War*, Boston et Londres, Faber and Faber, 1993, 110 p., dont une production québécoise a été jouée à plus d'une reprise de 2011 à 2014, dans une mise en scène d'Édith Patenaude, à partir d'une traduction de David Laurin. *L'absence de guerre* met en scène une campagne électorale du même parti de centre gauche, le Parti travailliste, dans un contexte sans événements notoires (sans guerre), au début des années 1990. Dans une scène d'entrevue, le chef travailliste fait pale figure devant un journaliste conservateur qui le provoque et l'attaque. Devant la puissance sans précédent des grands médias et leur préférence envers les conservateurs, la pièce montre le dilemme auquel le parti fait face. Parmi une équipe de conseillers en relations publiques là aussi nombreuse, certains cherchent à recentrer le message du chef, quitte à le rendre beige et sans idées qui lui soient propres, alors que d'autres veulent le camper dans une position claire et sincère, mais qui paraît condamnée à l'échec.

<sup>38</sup> Noam Chomsky ajoute à cette restriction de l'espace du journalisme d'opinion un autre facteur majeur. Seule une faible minorité de médias, de l'élite, constituent des « médias de référence », c'est-à-dire que les choix de leurs éditorialistes et de leurs chefs de rédaction influent fortement sur ce qui sera ensuite imité par d'autres médias sans refaire le travail d'analyse, par économie de ressources. Noam Chomsky, « De quoi les médias dominants tirent-ils leur domination? », dans Pascal Durand et

cinq fois, pour cinq monologues, la continuité chronologique de la pièce de façon à faire entendre un point de vue éditorial. Deux de ces monologues sont favorables à la guerre, alors que trois y sont opposés, comme dans un journal qui affirme représenter les opinions de deux camps. Toutefois, comme dans bien des journaux, une des deux opinions, ici, celle des militaristes, est moins bien représentée que l'autre : ces deux monologues sont les premiers et n'ont donc pas le mot de la fin. En outre, leurs arguments sont d'une plus faible teneur, ils paraissent même grossièrement fallacieux. Éloquemment, un seul de ces monologues est attribué à un journaliste (tableau 5). Ce dernier est aussi le seul dont l'émotivité est imposée en didascalie : il est un « *angry British Journalist* » (SH, 15).

Dans la même logique que Fleischer, c'est-à-dire en se bornant au très court terme, ce journaliste s'enflamme contre « the absurdity and the irrelevance [...] of discussing even... a historical event, an invasion already more than a year old » (SH, 15). Il y a là une forte radicalisation de l'idée de clôture de l'histoire, selon laquelle ce qui appartient au passé n'aurait plus de conséquences. En plus, en 2004, le mandat de Blair — le deuxième sur trois — n'était pas arrivé à son échéance. Après avoir longuement appuyé son indignation sur cette discussion « obscène », le journaliste se met à décrire au « nous » les critiques de la guerre de manière à leur donner une image personnalisée : des gens qui discutent de ces questions à table, le soir, devant une coupe de vin et des chandelles, tout en transpirant de haine (SH, 15). De la sorte, il fonde son argumentation sur une rhétorique *ad hominem*<sup>39</sup> : il discrédite ses adversaires en les décrivant comme une gauche caviar de caricature. L'auteur désamorce l'efficacité de cette rhétorique en faisant en sorte que le monologue se contredise lui-même : le journaliste emploie des arguments *ad hominem* pour reprocher à ses adversaires d'eux-mêmes en employer. À l'en croire, les discussions des pacifistes s'en tiendraient à des jugements péremptoirs sur les chefs d'État : « "I trust Blair/I don't." "I like Bush/I don't." "Bush is stupid/Bush is clever." » (SH, 15) Un tel mépris contradictoire de sa part risque davantage de choquer les indécis que de les convaincre. Bref, Hare donne une sombre

---

Alain Accardo, *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Editions de l'ULG, coll. « Sociopolis », 2004, p. 58-59.

<sup>39</sup> Cette *fallacy*, qui consiste à s'attaquer directement à l'image de la personne adverse en feignant d'argumenter contre ses idées, est parmi les plus fréquentes dans la médiatisation de la politique. Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 91.



représentation des chroniqueurs professionnels : inutiles à l'évolution des débats, ils servent au contraire d'instrument idéologique pour durcir le conflit politique.

Le deuxième monologue à la défense de la guerre est tenu par une politicienne du New Labour de Blair (*SH*, 31-32). Il reprend une logique semblable à celle du journaliste en colère, celle d'une clôture de l'histoire, mais de manière plus tempérée et efficace. J'utilise le verbe *reprendre* étant donné l'ordre où sont placés les monologues dans la pièce, mais ce serait plutôt l'inverse, sur le plan de la chronologie historique : un journaliste apparaît avoir remâché bien mal, avec des effets grossissants, le discours des politiciens. Inverser leur ordre temporel permet d'affaiblir à l'avance le monologue de la politicienne. De plus, le monologue de cette dernière enfonce le clou contre le journaliste entendu auparavant, car il révèle le manque d'originalité de son argumentation. La politicienne admet que les trois premiers défenseurs de la guerre, Cheney, Rumsfeld, Wolfowitz, se sont trompés sur l'armement irakien, ainsi que sur les difficultés, les coûts et les dommages que causerait la guerre; en revanche, elle insiste sur la pureté de leurs intentions (*SH*, 31). Les considérations à leur sujet sont mélioratives, mais elles sont encore une fois des portraits de personnalités plutôt que de véritables arguments. La politicienne estime néanmoins que ce type de sophisme suffit pour clore la discussion sur le passé proche et pour cesser d'envisager le futur en regardant derrière : « We walk backward into the future » (*SH*, 32).

Les trois derniers tableaux constitués d'un monologue en prolepse (tableaux 13, 18 et 24) sont tous défavorables à la guerre. Parmi eux, le plus fort sur le plan rhétorique me semble être celui du tableau 18 (*SH*, 92-93), lui aussi attribué à un ou une Britannique, mais sans plus de détail sur son identité que le fait qu'il ou elle se trouve à New York. Le propos de ce monologue est de critiquer le lien fréquemment allégué aux États-Unis entre la guerre en Irak et le 11 septembre. Le Britannique prévient le reproche de s'attaquer en étranger à des enjeux politiques qui ne concerneraient que les États-Unis. Ce contre-argument du Britannique perçu comme un étranger incompetent pour comprendre les États-Unis suggère que ce tableau est une mise en abyme de l'auteur dans sa démarche de recherche. Ce monologue déconstruit le discours étatsunien sur les attentats du 11 septembre 2001. Il y met en doute la croyance selon laquelle cet événement aurait automatiquement changé le monde entier sans discussion, par exemple, en rendant soudainement possible une guerre préventive,

sous prétexte qu'il s'agit d'une tragédie pour laquelle les États-Unis auraient le monopole victimaire du trauma, donc le monopole du discours. Or, le monologue rappelle en évoquant plusieurs guerres civiles des dernières décennies que toute guerre est légitimement discutée et jugée par le monde entier, y compris celles qui ne sortent pas des frontières d'un pays. De manière cohérente avec cette volonté d'élargissement mondial de la discussion, Hare délègue les deux autres monologues à une universitaire palestinienne (*SH*, 59-60) et à un exilé irakien (*SH*, 120). La Palestinienne ajoute une motivation à l'invasion de l'Irak, celle de renforcer les intérêts géostratégiques des sionistes israéliens, auxquels le gouvernement Bush paraît très favorable<sup>40</sup>. L'Irakien, quant à lui, condamne, certes, la violence du renversement de Saddam Hussein par la guerre et le racisme exprimé par l'euphémisme de Rumsfeld, « stuff happens », révélant que ce qui arrivait au peuple irakien importait bien peu aux États-Unis.

Néanmoins, autant *Stuff Happens* ne se réduit pas à un collage objectif de citations tirées des journaux, autant son aspect éditorial ne se limite pas à ces cinq monologues. Ce sont les fragments de narration insérés dans la dramatisation des événements qui servent le mieux de complément critique. Malgré leur ton le plus souvent concis et factuel, les narrateurs glissent souvent vers le commentaire éditorial. En résumant les actualités à partir d'une posture historique, les fragments narratifs tendent forcément à l'analyse, par effet de synthèse. Le récit itératif de certains faits permet également à la pièce de suggérer une analyse des traits formels du discours médiatique. Par exemple, le discours du 4 juin 2003, où Bush explique avoir été appelé par Dieu à frapper l'Afghanistan, puis l'Irak, est introduit par une sorte de revue de presse statistique (*SH*, 119). Un narrateur indique le nombre d'occurrences du mot « *evil* » dans les discours publics de Bush depuis son élection en 2001, c'est-à-dire 319. Cette contextualisation n'est pas anodine, surtout que le mot n'apparaît pas ici dans la réplique de Bush. La statistique des 319 répétitions du *mal* souligne que la vision manichéenne que comporte sa rhétorique belliciste n'est ni accidentelle ni anecdotique. Avec un tel commentaire, le narrateur tente d'analyser rationnellement le comportement de personnes dont le comportement échappe à une logique rationnelle, ce qu'une citation en exergue de

<sup>40</sup> La question israélo-palestinienne est abordée au tout début et à la toute fin de la pièce (*SH*, 11 et 119), ce qui suggère qu'elle constitue un facteur crucial. Il s'agit du seul enjeu qui aurait suscité une controverse ouverte chez les spectateurs de l'État de Washington, déjà plutôt d'opinion pacifiste et opposés aux Républicains. J. Chris Westgate, « David Hare's "Stuff Happens" in Seattle : Taking a Sober Account », *NTQ – New Theatre Quarterly*, vol. 25, n° 4 (100), novembre 2009, p. 411.

Jonathan Swift annonce d'emblée : « It is useless to attempt to reason a man out of a thing he was never reasoned into. » (*SH*, 1) Le mot « mal » ne constitue pas un argument rationnel à lui seul, mais signaler sa répétition massive suggère le moyen irrationnel par lequel il s'est imposé dans l'opinion publique.

### *Responsabilité citoyenne et culture de masse*

Au-delà de la quantification de ce travail de propagande de Bush et de son relais dans les médias, la question ultime de la pièce est de chercher à comprendre leur efficacité parmi la population. En faisant exception de l'épilogue, la pièce se termine par la réplique suivante d'un narrateur laissé seul sur scène, qui donne une statistique sur l'opinion publique : « Eighteen months after the invasion of Iraq, seventy per cent of the American electorate still believe that Saddam Hussein was directly involved in the planning of the 9/11 attacks. » (*SH*, 119). Cette chute attire l'attention sur un détail au sujet des réfutations données en rafale au tableau 23 : la plupart d'entre elles ont été reconnues à demi-mots publiquement par les mêmes politiciens qui les soutenaient, ce que la pièce montre en leur donnant la parole. Elle ne montre pas, cependant, si la place occupée par ces réfutations dans les médias a suffi à les rendre vraiment audibles ou visibles. Si 70 % des électeurs s'en tiennent à des allégations pourtant réfutées, c'est peut-être que leur promotion a eu jusque-là un poids médiatique beaucoup plus fort que leur réfutation, laquelle aurait été traitée avec une trop grande discrétion pour retenir l'attention et infléchir la mémoire de la population<sup>41</sup>. Juste avant la statistique qui marque la chute de la pièce, Blair signale ce problème de l'oubli collectif qui accentue le devoir de mémoire des médias : « After the war, I did consider apologising. But I wasn't sure what I'd be apologising for. And besides, the moment has gone. » (*SH*, 119) Il y a là un paradoxe fallacieux : à court terme, on ne disposerait pas d'assez d'informations pour

<sup>41</sup> L'effet de propagande n'exige pas de taire totalement des informations : « des faits qui, pour peu qu'on en saisisse réellement la portée, suffisent à réfuter la ligne du gouvernement, pourront être mis à jour, généralement dans la presse écrite et en dernière page. » Noam Chomsky et Edward S. Herman, *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, nouv. éd. rev. et actualisée, Marseille, Agone, 2008, p. 20. Aussi, la rétention d'informations factuelles susceptibles de modifier la vision des faits préalable nécessite une écoute ou une lecture très attentive; cette capacité de rétention varie d'un individu à l'autre, notamment en fonction des connaissances déjà acquises. Gingras explique que les bulletins télévisés ont donc tendance à accroître les inégalités, parce que les individus plus scolarisés y acquièrent des informations vraiment nouvelles, qui demeurent incompréhensibles et inassimilables pour d'autres téléspectateurs. Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 4.



poser un jugement, mais à long terme, l'oubli et la convention médiatique de se borner au sujet du jour dispensent d'avoir à poser ce jugement. Je n'ai pas assez dit jusqu'ici que cette règle, partagée avec profit par des politiciens, repose sur une vision des préférences du public, ou plutôt des consommateurs de nouvelles. Cette réplique de Blair et la statistique précédemment citée me semblent ainsi élargir la critique politique à une critique sociale : la population ne partage-t-elle pas la responsabilité de se souvenir?

En épilogue, un exilé irakien blâme son peuple de ne pas avoir su se prendre en main lui-même et se débarrasser de son dictateur sans l'aide des États-Unis, laquelle a été plus dévastatrice que salvatrice. Donna Soto-Morettini condamne cette finale qui lui semble être un procès injuste de la responsabilité des Irakiens, alors que la pièce ne lui paraît pas s'attaquer assez explicitement aux fautes occidentales<sup>42</sup>. Au contraire, J. Chris Westgate voit dans l'appel au peuple irakien une interpellation indirecte et implicite du peuple auquel appartiennent les spectateurs, de leur part de responsabilité politique<sup>43</sup>. Ce point de vue final met en évidence plusieurs passages de la pièce qui problématisent cette responsabilité du citoyen, en premier lieu la statistique donnée juste avant sur les 70 % d'électeurs peu à jour au sujet des liens imaginés entre l'Irak et le 11 septembre 2001. Hare dose prudemment cette critique sociale par rapport à sa critique politique des médias et des gouvernements. Pour résumer l'interprétation de Westgate précédemment citée, la pièce cherche à provoquer un examen de conscience du public, mais elle s'assure surtout d'obtenir sa complicité en matière de critique du pouvoir. La pièce comporte donc des traces de la question de l'opinion publique, que la statistique donnée à la toute fin invite à déceler à rebours dans le texte.

Ces traces de réflexion apparaissent notamment dans un épisode décisif de la rhétorique de guerre, celui du discours sur l'État de l'Union du 29 janvier 2002, qui fait surgir la notion géopolitique d'« axe du mal ». Comme l'ont commenté des politiciens étrangers, ce discours de Bush est décidément simpliste (« simplistic »), selon le ministre des Affaires étrangères de la France (*SH*, 33), voire stupide (« stupid »), selon le vice-président irakien (*SH*, 34). Or, comment se fait-il que Wolfowitz et Bush lui-même s'enthousiasment de son efficacité, de sa réussite auprès du public national? Sa réussite réside peut-être dans l'esthétique infantile qui

<sup>42</sup> Donna Soto-Morettini, « Trouble in the House », *loc. cit.*, p. 316-317.

<sup>43</sup> J. Chris Westgate, « David Hare's "Stuff Happens" in Seattle », *loc. cit.*, p. 411.



se dégage de cette vision du monde que Bush véhicule publiquement. La pièce lance cette piste en choisissant de citer un « Foreign Office Official » britannique qui commente le discours ainsi : « We all smiled at the jejune language. It sounded straight of *Lord of the Rings* » (SH, 33). Ce langage semble être d'une ennuyante candeur infantile (« *jeune* ») pour « tous » (« all »), mais un « tous » qui se limite au milieu des fonctionnaires britanniques. Cette rhétorique peut au contraire remporter l'adhésion d'une partie considérable de la population étatsunienne, où dominent de telles visions du monde manichéennes et merveilleuses, celle de *superproductions* à public familial, comme *Lord of the Rings*.

Cette idée d'une responsabilité de la culture de masse étatsunienne dans la réussite de la propagande de Bush est soutenue explicitement dans le monologue de l'anonyme « *A Brit in New York* » (SH, 92) qui, comme je l'ai expliqué précédemment, joue le rôle de figure de l'auteur ou, du moins, de narrateur à forte dimension rhapsodique. J'entends par là que son monologue se fait polylogue, car il y intègre par l'usage des guillemets « un dialogisme de la plus petite dimension [...] la fresque de multiples personnages rapportés<sup>44</sup> ». Le Britannique raconte sa rencontre avec une vendeuse new-yorkaise pour résumer comment il a vécu le début des bombardements de l'Irak. Cette anecdote faisant presque figure de récit itératif, le personnage insiste sur les arguments centraux du discours de cette vendeuse en les isolant, entre guillemets, en expliquant que ses répliques sont comme celles qu'il entend partout chez la population des États-Unis :

« America changed. » That's what we're told. « On September 11<sup>th</sup> everything changed. »  
« If you're not American, you can't understand. »

The infantile psycho-babble of popular culture is grafted opportunistically onto America's politics. The language of childish entitlement becomes the lethal rhetoric of global wealth and privilege.

Asked how you are as President, on the first day of a war which will kill around thirty thousand people : « I feel good. » (SH, 92)

Selon ce Britannique, lorsqu'elle n'est pas « greffée » à la politique, la culture populaire des États-Unis n'est pas problématique en elle-même, avec son babillage de psychologie populaire infantilisant (« the infantile psycho-babble of popular culture »). Toutefois, comme

<sup>44</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 260.

on le voit dans le troisième paragraphe cité, le Président et les médias qui l'interrogent semblent encourager fortement cette greffe. Même si la guerre a des conséquences sur de nombreuses personnes, ce qui compte, comme l'affirmeraient bien des rédacteurs de magazines et bien des animateurs de *talk-shows*, c'est de se sentir bien avec soi-même dans ses décisions. Du coup, l'entrevue politique évoquée ici semble avoir sombré dans l'imitation d'une thérapie menée avec n'importe quelle personnalité publique victime d'un traumatisme.

L'égocentrisme d'une telle attitude a des racines plus profondes que l'influence de la psychologie populaire sur les actualités politiques, selon Marita Sturken, pour qui le 11 septembre 2001 a été suivi aux États-Unis par la recrudescence d'une vision « touristique » de l'histoire<sup>45</sup>. Pour cette théoricienne de la culture de masse, le discours psychologique et thérapeutique du traumatisme national des attentats de 2001 a réactivé des

concepts de guérison et de clôture qui sont centraux pour l'identité américaine. La mythologie américaine s'accroche obstinément à la croyance que l'on peut toujours guérir, passer à autre chose, placer le passé dans son propre contexte, et faire tout cela rapidement<sup>46</sup>.

Cette guérison rapide est dénoncée par une argumentation cinglante dans le monologue. Sa force rhétorique repose sur le choix de réfuter le lien allégué entre les attentats de 2001 et la guerre de 2003 par une analogie conçue à l'échelle individuelle, qui permet donc de répondre à la vision thérapeutique du politique sur son propre terrain. Des nations entières, des peuples et des organisations sont ramenés par analogie à « somebody [...] anybody [...] somebody else [...] everyone » (*SH*, 93), ce qui évite d'avoir à expliquer la complexité du droit international ou les différences entre les États arabes ou musulmans concernés. Le Britannique donne comme analogie l'idée de se venger d'un vol de sac à main en se contentant de s'attaquer au second cousin du voleur qui habite non loin. Ramenée à cette échelle, l'absurdité de se faire justice approximativement apparaît plus claire.

Dans ce monologue, l'évocation d'un « language of childish entitlement » a pour écho l'idée de kitsch infantile pensée par Marita Sturken. Le kitsch est souvent défini par un oubli

---

<sup>45</sup> Marita Sturken, *Tourists of History : Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, 360 p.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 14.

de l'ordre du déni, par une mémoire défaillante qui embellit les choses : « la réminiscence sélectionne et intègre les éléments acceptables d'un événement dans une mémoire<sup>47</sup> ». Marita Sturken s'appuie sur cette citation de Céleste Olalquiaga et sur d'autres études du kitsch pour tenter d'expliquer pourquoi la *culture du mignon* apparaît, comme elle l'observe, en recrudescence aux États-Unis. En étant associée à l'innocence, à la naïveté simplificatrice et à la fuite du réel, cette forme infantile de kitsch, la « *cute culture* », est une esthétique importante de la culture pour enfants, mais qui déborde de manière régressive sur les produits culturels dits familiaux ou pour adultes<sup>48</sup>. *Stuff Happens* reprend deux épisodes de l'après 11 septembre 2001 tout à fait représentatifs de cette tendance observée par Sturken. Au tableau 7, après la réunion du Cabinet de guerre convoquée pour faire suite aux attentats, Bush et sa femme se lancent dans une distraction quelque peu puérile et narcissique, celle de faire un casse-tête reçu en cadeau dont l'image est un portrait d'eux-mêmes (*SH*, 25). La pièce montre ainsi la totale déconnexion avec laquelle Bush vit la situation de crise tout comme la décision de déclencher une guerre<sup>49</sup>. Cette même insouciance candide de Bush transparaît dans son inaction au cours des dix-sept minutes qui séparent les deux écrasements d'avion dans chacune des tours du World Trade Center. Un livre pour enfants entre les mains, il est resté assis avec une éducatrice à faire la lecture à des enfants dans une garderie, devant les caméras et malgré l'information donnée à son oreille par un conseiller. Cette image plutôt enfantine de Bush n'est pas un secret, elle a été médiatisée avant d'être reprise par le documentaire *Fahrenheit 911* de Michael Moore et reconstituée dans la pièce de Hare (*SH*, 16). La question est donc d'expliquer comment cette réaction passive peut ne pas avoir nui à la confiance qu'on lui accordait, voire comment elle a renforcé la sympathie d'une partie du public à son égard.

Le questionnement sur les États-Unis ne résume pas toute la pièce. Hare prend soin habilement de lancer quelques flèches similaires aux autres Occidentaux, en particulier aux Britanniques, ce qui élargit la réflexion à une culture politique mondialisée. Comme je l'ai

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 20, citant Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais de Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, Lyon, Fage, 2008, p. 242. L'auteure cite l'édition originale de 1998, New York, Pantheon, p. 291-292.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>49</sup> Christopher Innes, « Towards a Post-millennial Mainstream? », *loc. cit.*, p. 444.

déjà expliqué, les décisions des diplomates des grandes puissances membres du Conseil de sécurité de l'ONU apparaissent prises d'abord en vue de projeter une image positive auprès de leur électorat respectif. Sur le plan du discours, cette « dramatisation » électoraliste de la politique consiste à simplifier les idées et à les traduire en images par des analogies à des références culturelles bien connues :

Il faut sans cesse rappeler que la dramatisation ne confère aucune qualité à l'information, même si elle est constamment privilégiée. [...] Le recours aux métaphores en tous genres pose problème, parce que le sport, la guerre, le théâtre, par exemple, occupent tout le champ de l'interprétation et ne laissent aucune place aux expressions plus politologiques, à un cadre d'analyse proprement politique. [...] On favorise ainsi la politique spectacle et une certaine forme d'inculture politique<sup>50</sup>.

L'efficacité politique de la réduction à ces types de métaphores est reconnue dans le contexte britannique par Blair, mais il s'y trouve pris à son propre piège. Se donner comme condition d'une invasion de l'Irak d'y trouver des armes de destruction massive instaure un temps d'attente que l'administration Bush n'est pas prête à respecter. Alors que les inspections de Hans Blix s'éternisent vainement au détriment de la crédibilité de Blair, le premier ministre britannique s'exclame en privé :

Blix is running around Mesopotamia like Hercule Poirot. The whole world is watching and everyone seems to think it's some kind of game. Everyone thinks : "If Blix doesn't find the weapons, then Saddam wins." The man is a murderous dictator, and we've turned the whole thing into Cluedo. (SH, 88)

L'imaginaire de la culture de masse britannique restreint ici les possibilités stratégiques d'une politique extérieure à laquelle on a choisi de donner l'apparence d'un jeu d'enquête policière. La série de romans d'Agatha Christie ou leur adaptation télévisée « Hercule Poirot » stimule la perspicacité, mais dans le cadre d'un schéma narratif codifié, celui de l'enquête à énigme. Plus fortement encore, le célèbre jeu de société Cluedo (ou « Clue » en Amérique du Nord) réduit les enquêtes à une course de vitesse où il ne faut réunir que trois informations : le meurtrier, le lieu du crime et l'arme. Ici, des trois, les deux premières iraient de soi, il ne manquerait que la troisième. Cependant, il manque une pièce dans le jeu utilisé, l'arme de destruction massive, qui demeure introuvable, ce qui gâche tout le plaisir.

<sup>50</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 75.



Ces passages quelque peu kitsch sont peu nombreux dans le texte de Hare, comique par moment. Il demeure le plus souvent sérieux, notamment en raison du pacte de fiction très restreint suscité par l'intention de documenter l'histoire récente. Ces passages constituent pour cette thèse le prélude d'un élargissement de la critique des médias vers une interrogation sur l'esthétique de la culture de masse, ce dont traitera davantage le prochain chapitre. *Stuff Happens* répond prioritairement à une autre stratégie, celle de déconstruire le travail de propagande médiatique conçu en amont par les politiciens et leurs relationnistes de 2001 à 2003, aux États-Unis et au Royaume-Uni. Cette communication belliciste paraît relayée de façon transparente par les médias nationaux, sans filtre, sans intervention. S'il y a bien des points de vue divergents qui s'élèvent, ils ne sont pas énoncés par des journalistes, mais par des personnages ou des acteurs qui ne tiennent pas officiellement ce rôle. Hare dresse donc un portrait fortement bancal et insatisfaisant du système médiatique, qui a plutôt tendance à servir d'appareil idéologique du pouvoir, en particulier pour des enjeux internationaux sans cesse réduits à leur portée nationale et électorale. Les fragments narratifs de la pièce suggèrent qu'il est souhaitable et possible de disposer d'un journalisme de meilleure qualité. *Stuff Happens* se donne comme exemple en proposant une chronique épique : une narration à rebours de l'histoire et une dramatisation du jeu des acteurs politiques sans cesse mise à distance. La pièce privilégie ainsi une synthèse historique de la période d'avant-guerre de façon à faire contrepoids à la surabondance de reportages et d'entrevues limités au très court terme, ainsi qu'à la carence en chroniques et en éditoriaux de qualité. Étudiée au prochain chapitre, l'approche de *Bambiland* d'Elfriede Jelinek adopte une stratégie d'écriture tout à fait différente, mais complémentaire. Elle rend compte davantage de l'effet psychologique sur le public de la propagande de guerre et elle se concentre sur l'épisode de l'histoire où elle a été la plus intense, c'est-à-dire pendant le début de l'invasion.

## CHAPITRE 4

### ARRÊTS SUR IMAGE DANS LE FLOT DES NOUVELLES DE GUERRE : *BAMBILAND* D'ELFRIEDE JELINEK<sup>1</sup>

Comme l'a montré le chapitre précédent, *Stuff Happens* fait contrepoids à la fragmentation des médias par la chronique épique d'un temps long, proche du documentaire historique. Sa fonction éditoriale lui permet de révéler la propagande qui a préparé le déclenchement de la guerre en Irak, ainsi que les insuffisances d'un système médiatique qui y ont contribué. La pièce *Bambiland* d'Elfriede Jelinek défend une position similaire au sujet de cette guerre, mais avec une approche fort différente. Ce monologue raconte les deux ou trois premières semaines de l'invasion, sur son terrain même, en Irak. Le principe de l'écriture est de condenser en un « flot » la pensée d'un téléspectateur qui visionne une chaîne d'information continue des États-Unis, CNN, ainsi que plusieurs autres sources et documents. Comme l'annonce la préface de l'édition française, la pièce reproduit ainsi la logique du zapping : « On imagine bien Jelinek assise devant sa télé, la télécommande à la main, zappant et écrivant en même temps<sup>2</sup>. » Ainsi, parmi les principales formes de monologues au théâtre, *Bambiland* suit surtout la logique du « flux de conscience » (« *stream of consciousness*<sup>3</sup> »), une notion d'abord rattachée à des œuvres romanesques, comme *Ulysse* de James Joyce. Cette forme, que l'on peut aussi désigner comme un type de polylogue<sup>4</sup>, rend le monologue

---

<sup>1</sup> Une version préliminaire de la dernière section de ce chapitre a été publiée. Francis Ducharme, « Les figures animalières enfantines et la guerre en Irak dans *Bambiland* de Jelinek », *Théâtre/Public : Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*, n° 202, octobre-décembre 2011, p. 76-79.

<sup>2</sup> Préface de Dieter Hornig, dans Elfriede Jelinek, *Bambiland*, trad. de l'allemand par Patrick Démerin, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Métro », 2006 [2004], p. 6. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *B*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Les versions allemande et anglaise sont disponibles en ligne sur le site officiel de l'auteure (<[www.elfriedejelinek.com/](http://www.elfriedejelinek.com/)>).

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, sous « monologue », éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, 2004, p. 217, citant Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995, 394 p.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Polylogue », dans *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 252-260. Ce choix terminologique lui permet de rapprocher les divers cas de figures où un même sujet, un même personnage, est

particulièrement polyphonique. À la voix intérieure du téléspectateur et aux voix du téléviseur, qui sont celles des politiciens et des journalistes, est jointe la voix d'un narrateur externe qui commente ces discours. Le style polyphonique et fragmentaire, qui rend difficile de savoir qui parle et à quel propos, suggère sans cesse un brouillage de la source télévisuelle. Cet aspect de la forme ainsi que les digressions du monologue au sujet du visionnement télévisuel lui-même rappellent qu'il y a une médiatisation, que la réalité lointaine racontée n'est pas transmise sans filtre. De plus, le mélange des discours dans le monologue se montre propice à de nombreuses allusions intertextuelles — parfois digressives et étranges, telle la référence à Bambi le faon, annoncée dans le titre, ou telles des références à Flipper le dauphin — qui ouvrent des pistes de réflexion sur la culture télévisuelle.

#### *Un flux de conscience sarcastique*

Je glisse d'emblée ces références qui semblent radicalement hors propos pour souligner à quel point tout le fil du monologue pousse le principe du zapping et de l'enchaînement d'idées par association libre jusqu'au grotesque, jusqu'à une caricature de style digressif. Le monologue parodie avec humour noir une pensée superficielle au sujet de la guerre, en imitant le rythme et la structure fragmentée de la télévision. Le sarcasme est signalé par de brusques moments de retour au sérieux, parfois opérés dans une même phrase. Les faits évoqués, même de manière évanescence, sont tragiques. Ils rappellent des actualités réelles que l'on aurait pu voir à la télévision ou lire dans les journaux. Jelinek désigne à plusieurs moments des morts précises, documentées, ce qui impose une note de gravité en contrepoint à l'humour noir<sup>5</sup>. Il en est question cependant de façon allusive, en donnant des détails sur les faits et sur leurs images, mais sans désigner clairement les dates et les lieux, contrairement à *Stuff Happens*. Ces actualités de guerre peuvent être reconnues par le public qui les a déjà visionnées ou lues, ce qui était sans doute plus facile à la création de la pièce en 2004, alors que la mémoire était encore fraîche. En consultant les archives de journaux, j'ai identifié un

---

l'énonciateur d'une pluralité de voix intérieures ou rapportées par lui, qu'elles soient divisées formellement par des didascalies pour les attribuer à des acteurs différents, ou qu'elles ne forment qu'un seul bloc, un seul monologue.

<sup>5</sup> Kristin T. Vander Lugt, « "Necropolitics" : Reading the Revenant Body in Elfriede Jelinek's *Stecken, Stab und Stangl* and *Bambiland* », *Gegenwartsliteratur : A German Studies Yearbook*, vol. 6, 2007, p. 212-213.

équivalent écrit de ces nombreuses actualités télévisuelles et j'ai pu clarifier de la sorte la trame narrative, qui se montre plutôt fidèle à l'ordre chronologique. En se limitant à sa durée, la pièce montre que l'invasion de l'Irak a été très brève et rapide, à partir du 20 mars 2003. Bien avant l'annonce victorieuse par Bush le 1<sup>er</sup> mai, dont il a été question au chapitre précédent, la chute du régime était certaine depuis la prise de la capitale, Bagdad, le 9 avril. La victoire était même déjà plutôt assurée dès le 4 avril, lors de la prise de l'aéroport international situé non loin de la capitale<sup>6</sup>. L'allusion à la prise décisive de l'aéroport dans le monologue est la dernière que l'on peut relier à un épisode circonscrit de l'histoire de la guerre. Le pays est néanmoins demeuré en conflit violent sous l'occupation qui s'est prolongée jusqu'en décembre 2011, et qui a causé plus de morts que l'invasion proprement dite. La pièce le signale en intégrant à sa version électronique, sur le site Internet de l'auteur, des hyperliens vers une page qui décompte les civils irakiens morts par violence<sup>7</sup>.

Le narrateur précise aussi que l'invasion a surtout fait des victimes parmi les civils irakiens, malgré la faible attention médiatique qui leur a été accordée. Ce type d'information révèle le sarcasme de l'auteur, par contraste avec les passages où le texte reprend le discours officiel selon lequel la guerre était une entreprise héroïque venant au secours des Irakiens. Les dix-sept épisodes de la pièce que j'ai pu relier à des actualités réelles renvoient à des mauvaises nouvelles qui contredisent l'idéal d'une guerre honorable, moralement simple et respectueuse des civils. Par exemple, la pièce traite des cas de frappes accidentelles de cibles civiles par des missiles guidés, pourtant plus sophistiqués que jamais, censés ne jamais rater leur cible, notamment celui qui tombe « sur le marché Al-Nasser à Bagdad » (B, 36), le 28 mars<sup>8</sup>. Le narrateur raille à plusieurs reprises le discours technique et enthousiaste de l'armée étatsunienne au sujet de son armement, qui serait beaucoup plus puissant que les armes de destruction massive que l'adversaire posséderait, mais qui se révèle bien moins précis qu'il le devrait. La tempête de sable survenue peu après le début de la guerre constitue

---

<sup>6</sup> Catherine Simon, « L'étau se resserre autour du dictateur irakien », *Le Monde*, 7 avril 2003, p. 4.

<sup>7</sup> Toutes les illustrations du texte, absentes de la publication en français, sont des hyperliens qui renvoient à cette page encore régulièrement mise à jour : IBC, *Iraq Body Count*, 2003-2014, en ligne, <<http://www.iraqbodycount.org/database/individuals/>>, consulté le 13 mai 2014.

<sup>8</sup> Fabien Deglise, « Une nouvelle bavure tue 30 civils irakiens. La guerre est loin de se dérouler comme prévu, reconnaît un général américain », *Le Devoir*, 29 mars 2003, p. A1.



une épreuve plus redoutable que l'adversaire lui-même. La pièce s'y attarde de manière récurrente pour justifier les mérites technologiques de l'armement, c'est-à-dire que les bombardements continuent par guidage satellite plutôt que par laser (B, 38-39; 41; 49; 50-51; 99-102). L'armée doit s'immobiliser les quelques jours que la tempête dure, soit du 25 mars au 1<sup>er</sup> avril, avant d'envahir Bagdad; elle campe à 90 km de la capitale, retardant une chute du régime qui aurait pu être encore plus rapide<sup>9</sup>. La figure de la tempête de sable, parce qu'elle réduit toute visibilité et encourage les attaques à distance, permet aussi d'évoquer symboliquement le point de vue choisi par le polylogue. Les actualités de guerre apparaissent telle une tempête médiatique, une agitation violente de discours désordonnés et aveuglés<sup>10</sup>.

Certes, la pièce caricature la fragmentation médiatique, c'est-à-dire que le découpage des événements en une multitude de micro-récits quotidiens nuit à la clarté du récit global<sup>11</sup>. Cependant, la pièce aménage tout de même un autre mode de récit, en « séries non chronologiques », qui la rapproche d'un mode d'explication plus structurel, mais qui demeure narratif, selon Paul Ricoeur, pourvu que la série conserve « un lien, aussi ténu qu'on voudra, avec l'intrigue<sup>12</sup> ». Plusieurs épisodes inspirés des actualités de la guerre sont énoncés sur un mode itératif : raconter en une seule fois ce qui a eu lieu plusieurs fois. Ces récits itératifs

<sup>9</sup> Agence France-Presse, « La guerre en Irak (chronologie) », *AFP Infos Mondiales*, 10 avril 2003. La seule date donnée dans tout le texte est le « 1<sup>er</sup> avril 2003 », mais sans nommer l'événement, la fin de la tempête. Comme s'il s'agissait d'un poisson d'avril, c'est à ce moment dans le texte que, comme une triste farce venant avec l'accalmie météorologique, une didascalie en capitales affirme que « Dieu quel qu'il soit apparaît dans un nuage et dit enfin la vérité qui commençait à nous manquer. » (B, 110) Juste après, le texte évoque la prise de l'aéroport de Bagdad, que l'on sait datée du 4 avril, et anticipe rapidement la fin de l'invasion comme une affaire déjà réglée.

<sup>10</sup> Cette métaphore de la tempête médiatique a déjà été observée dans un chapitre de livre de Katrin Sieg, comme annoncé dans son titre : « Operation Media Storm : Elfriede Jelinek Theater of War », *Choreographing the Global in European Cinema and Theater*, coll. « Studies in European culture and history », New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 143-177.

<sup>11</sup> Sur ce point, déjà traité aux deux chapitres précédents, Christian Klein s'inspire de l'article de Jocelyne Arquembourg, « Comment les récits d'information arrivent-ils à leurs fins? », *Réseaux*, vol. 132, n° 4, 2005, p. 27. Arquembourg étudie justement le cas des guerres irakiennes. Les actualités internationales ont été très peu nombreuses au sujet de l'Irak entre 1991 et 2003. Les soupçons agressifs au sujet de la possibilité que le régime de Saddam Hussein possède des armes de destruction massive, durant la période de crise diplomatique de 1998, n'étaient jamais mis en contexte à la télévision, comme si le début de l'histoire, qui est plutôt embarrassant pour les États-Unis — la vente d'armes à l'Irak dans sa guerre contre l'Iran (1980-1988) et un embargo contre l'Irak malgré la fin de la guerre du Golfe — était déjà bien connue de tous.

<sup>12</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 241.

convergent vers une fin toute simple de l'histoire : la catastrophe, l'insécurité générale, la situation de misère et de souffrance. Certains faits sont présentés comme trop récurrents pour pouvoir être comptés ou racontés en plusieurs fois distinctes, ce qui leur donne aussi un aspect itératif : la mort de civils irakiens, ou encore le trajet téléguidé des missiles vers on ne sait où, ni dans quel contexte, ni à quelle fréquence. La pièce donne ainsi un portrait d'ensemble de l'histoire à travers la profusion sur une courte période de temps des mêmes problèmes criants. Elle penche ainsi plutôt vers une description que vers une intrigue à épisodes successifs. Certains épisodes ponctuels sont répétés, brouillant davantage l'ordre du récit global, chronologique seulement pour les premières références à des actualités spécifiques. L'attention récurrente accordée à certains épisodes suggère que les relater une fois ne suffit pas à en exprimer la signification. C'est le cas notamment d'épisodes qui concernent des civils irakiens, sur lesquels je reviendrai. Ces brèves actualités suscitent des enchaînements de commentaires rapportés ou élaborés par le narrateur comme si sa pensée était en train de se construire par va-et-vient au contact des discours télévisés.

Cette parole procédant par va-et-vient rapides, reprenant avec sarcasme la parole belliciste virile du gouvernement Bush et de ses officiers militaires, fascinés par des missiles aux formes phalliques, prépare la chute du texte, qui file la métaphore de l'orgasme masculin pour décrire la fin précoce de l'invasion. Comme le montre Katrin Sieg, cette conclusion et d'autres passages suggèrent que toute invasion militaire est une régression qui suspend les droits fondamentaux et suscite une violence généralisée, y compris sexuelle, qui implique les viols de guerre<sup>13</sup>. Les analyses de la pièce sont nombreuses à observer qu'elle dénonce dans l'invasion de 2003 et ses discours officiels la continuation d'un impérialisme occidental militariste et sexiste qui a une longue histoire. Ce sont les intertextes du monologue qui montrent la recherche de telles racines historiques et idéologiques. Le principal intertexte de fiction, *Les Perses* d'Eschyle<sup>14</sup>, annoncé en didascalie initiale, est l'un des plus anciens textes dramatiques de l'Antiquité grecque. Tout comme Xerxès, le roi des Perses, Georges W. Bush mène une attaque contre le même pays ennemi que l'avait fait son père, l'ancien président George H. W. Bush, une décennie plus tôt, lors de la guerre du Golfe (1990-1991). Parfois,

<sup>13</sup> Katrin Sieg, « Operation Media Storm », *loc. cit.*, p. 144.

<sup>14</sup> Eschyle, *Les Perses*, trad. et prés. de Georges Chappon, Paris, A. Hatier, 1964, 62 p.

tout comme la reine mère Atossa de la pièce d'Eschyle, la voix rhapsodique de *Bambiland* se plaint avec grandiloquence de l'orgueil des envahisseurs qui ont gaspillé de bien trop grandes ressources humaines et techniques dans l'invasion contre les Irakiens, désignés comme « le peuple de Babylone » (B, 14). D'après cette analogie intertextuelle, la témérité virile et l'incapacité de retenir des leçons du passé, même récent, semblent dévoiler un retour régressif vers un passé lointain, à l'aube de la civilisation.

La pièce critique l'attitude téméraire des gouvernants de la Coalition en soulignant qu'ils ont sous-estimé la résistance rusée et persistante des Irakiens, y compris de leurs civils. Dans un rapport de force très inégal, les Irakiens emploient des moyens désespérés, mais redoutables, pour résister : incendier les puits de pétrole, déguiser en civils des militaires, commettre des attentats-suicides. Le 29 mars, une voiture piégée conduite par un officier déguisé en chauffeur de taxi a tué quatre soldats des États-Unis. Ce premier attentat-suicide aurait provoqué une soudaine préoccupation envers le risque d'autres kamikazes<sup>15</sup>. À lire les archives de journaux, la préoccupation semble avoir été amplifiée par certains médias, ce qui aurait suscité une extrême nervosité parmi la Coalition partout sur le terrain. Cette nervosité excessive a été signalée dans les journaux pour expliquer, peu après, la « bavure » du 31 mars, où des femmes et des enfants inoffensifs ont été abattus accidentellement dans un minibus à un poste de contrôle<sup>16</sup>. Jelinek se penche sur cet épisode à deux reprises, notamment juste après avoir traité de l'attentat du taxi piégé. À la première, elle rend compte de l'emballement de la peur des attentats. L'attentat génère dans le monologue un changement global de vision : tout Irakien est désormais soupçonné d'être un terroriste en puissance (B, 64-66). Ce changement suscité par l'attentat kamikaze rend le discours de la Coalition contradictoire. Le discours compatissant de libération d'un peuple victime d'un dictateur paraît contradictoire si ce peuple est soudain assimilé au même stéréotype diabolique que son chef. La pièce reproduit avec une exagération sarcastique cette diabolisation des Irakiens, soudain « affreusement inhumains » (B, 66), considérés comme « des monstres » (B, 67, trois occurrences), comme « une engeance satanique » (B, 67), ou encore comme « des assassins et des violeurs » (B, 67). La disqualification de l'humanité des

<sup>15</sup> « La peur des bombes humaines », *Sud Ouest*, 31 mars 2003, p. 6.

<sup>16</sup> Michel Villers, « La détresse de Resan », *Le Parisien*, « Le fait du jour », 2 avril 2003, p. 7, et Jean-Jacques Mevel, « Le Pentagone mis à mal par les bavures », *Le Figaro*, 2 avril 2003, p. 5.

Irakiens permet d'exprimer contre eux un désir de violence qui aurait été auparavant inadmissible : « S'ils se présentaient devant moi, je les abattrais de ma propre main comme des chiens » (B, 68). Après cette parodie de la hargne militaire, Jelinek suggère que la dégradation de l'autre dans une guerre suit un effet d'emballement qui détruit l'humanité de part et d'autre et fait oublier toute bonne intention initiale.

*Bambiland* fait le choix d'une histoire tronquée : contrairement à *Stuff Happens*, elle ne concentre pas ses efforts à remonter le long fil historique de ces « bonnes intentions » guerrières qui, comme on l'a vu au chapitre précédent, reposaient sur des arguments fallacieux. Le monologue inverse et radicalise les termes de la critique : ce ne sont pas seulement les médias qui serviraient le gouvernement, mais le gouvernement qui, par la guerre, serait au service du marché, y compris celui des grands médias. Dans un court paragraphe de digression au ton soudain sérieux, Jelinek fait dévier l'enjeu de la sensibilisation aux malheurs de la guerre vers le malheur de la situation des médias :

Allez, dis, où est-il, le messenger du malheur, qui fera que nous soyons tous concernés? Concernés par toutes la pub des trusts et des konzerns? [...] Et nous sommes devenus des clients, dans ce bazar. Tous, des clients. Quelle liberté nous reste-t-il de rendre des choses publiques, avec leur pub qui fait de nous un public captif? (B, 56-57)

Selon cette citation, l'une des raisons du déclenchement de la guerre serait de fournir aux médias des émotions très rentables sur le plan publicitaire. Ce point de vue est défendu notamment par Noam Chomsky, selon qui les interventions militaires des États-Unis depuis au moins la Seconde Guerre mondiale, y compris en Irak, sont surtout motivées par la volonté de maintenir et d'accroître les intérêts économiques des grands investisseurs privés, dont font partie les propriétaires des grands médias<sup>17</sup>. Le concept de la « guerre économique », c'est-à-dire les mesures politiques qui font volontairement mourir de faim des peuples étrangers au profit de l'élite occidentale, aide à comprendre ce lien logique :

À l'aube du troisième millénaire, guerre et mondialisation vont de pair. [...] La guerre détruit ce qui n'a pas été démantelé par la déréglementation, la privatisation et la libéralisation du commerce. [...] La « diplomatie du missile » est une répétition de la

<sup>17</sup> Noam Chomsky, *Les dessous de la politique de l'Oncle Sam*, Montréal, Bruxelles et Pantin (France), Écosociété, EPO et Le Temps des cerises, 1996, p. 103-104.



« diplomatie de la canonnière » utilisée par la Grande-Bretagne pour imposer le libre-échange au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>.

Ce type d'argument radical peine à circuler dans la sphère publique, parce qu'il ne résume pas entièrement, hors de tout doute, le choix d'entreprendre une guerre particulière plutôt qu'une autre. Jelinek rappelle ce problème argumentatif avec ironie : « Il est parfaitement injuste de prétendre que nous tirons profit de cette guerre-ci, car en réalité nous tirons profit de beaucoup d'autres guerres. » (B, 84)

Jelinek explore cette perspective d'un impérialisme économique et idéologique, voire d'une « guerre culturelle<sup>19</sup> ». Des passages du texte tentent de lier la rhétorique religieuse de Bush à une évangélisation colonialiste, mais dont le véritable objet de culte serait la culture de masse. La télévision est ainsi désignée comme « notre autel » (B, 16) et ses images comme des idoles autoréflexives, renvoyant à elles-mêmes comme à des divinités :

[...] nous sommes les seuls à connaître Dieu et nous avons décidé que nous n'en voulions pas, nous, qui ne sommes les séducteurs de personne, juste les séducteurs de l'image. À peine à la maison, déjà nous allumons l'image. Ça doit fonctionner. Et ça fonctionne. Instantanément. Elles ne partent jamais sans laisser de trace, les images de notre divinité à nous, les images que nous voyons là, que nous sommes les seuls à voir, là sur l'écran lumineux. Voilà, nous éloignons ce peuple de sa foi, en échange nous lui donnons enfin notre image, et terminé. (B, 18-19)

L'« image » des Occidentaux désigne ici tout un modèle de société, illustré par l'ensemble de la production télévisuelle, et imposé comme s'il était le seul valable. Une documentation critique sur le régime intérimaire d'occupation mis en place en Irak aide à comprendre cette idée d'impérialisme. Le point de vue de la pièce est proche de celui de Naomi Klein : « l'Irak a été pour les néoconservateurs ce que l'Afghanistan a été pour les talibans : l'endroit sur terre où ils ont pu forcer tout le monde à vivre selon la plus littérale, la plus inflexible interprétation de leurs textes sacrés<sup>20</sup> ». Klein entend par là un libre marché privé sans aucune

<sup>18</sup> Michel Chossudovsky, *Mondialisation de la pauvreté et nouvel ordre mondial*, nouv. éd. rev. et augm., Montréal, Écosociété, 2004, p. 33-34.

<sup>19</sup> À propos de cette notion, voir par exemple la préface de Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, édition revue, Paris, Flammarion, coll. « Champs actuels », 2011 [2010], p. 7-10. Il faut toutefois spécifier que l'intention de cet ouvrage récent est de nuancer autant que possible cette formule métaphorique, envers laquelle l'auteur exprime des réserves.

<sup>20</sup> Naomi Klein, « Baghdad Year Zero : Pillaging Iraq in Pursuit of a Neocon Utopia », *Harper's Magazine*, septembre 2004, p. 43-53, en ligne, <[www.harpers.org/BaghdadYearZero.html](http://www.harpers.org/BaghdadYearZero.html)>, consulté

intervention gouvernementale, sans encadrement juridique, dans lequel les plus puissantes entreprises ont pu imposer une gestion militarisée sans devoir se soucier des droits humains élémentaires. Selon Katrin Sieg, *Babel*, une pièce de Jelinek écrite en 2004 qui constitue une suite de *Bambiland*, dénonce cette dystopie irakienne de manière soutenue. *Bambiland* annonce déjà ce discours critique du régime de l'occupation, mais Jelinek ne pouvait que l'anticiper par quelques indices. La première version du texte a été diffusée comme dans l'urgence de la catastrophe, dès les premières semaines de l'invasion réelle<sup>21</sup>.

Le mélange étroit des propos hargneux de la Coalition militaire avec des commentaires parmi les plus radicaux à leur égard semble quelque peu déconcertant, voire embarrassant à la lecture. La confusion tient à l'absence de délimitation claire des voix attribuées à l'unique sujet de l'énonciation, qui n'est jamais identifié en didascalie, ni dans les notes liminaires, ni sous la forme du nom de personnage qui précède normalement une réplique de théâtre. Même le genre sexuel du narrateur, qui aurait été révélateur ou non d'une distance avec l'auteure, demeure inconnu<sup>22</sup>. De la sorte, on ne décèle pas immédiatement l'ironie du discours, c'est-à-dire que l'auteure s'en dissocie. Un tel doute suscite un effet inconfortable sur le lecteur ou le spectateur, ce qui est une manière contemporaine fréquente de restituer le pouvoir de provocation de l'ironie, alors que ce registre a été banalisé<sup>23</sup>. Dans *Bambiland*, l'instabilité du registre me semble aussi favoriser une analyse du glissement psychologique, par le fil du discours, d'une posture bienveillante et distanciée à une déshumanisation haineuse, peu

---

le 5 décembre 2006 et cité par Katrin Sieg, « Operation Media Storm », *loc. cit.*, p. 158. Je traduis. Sieg appuie cette analyse de Naomi Klein par celles de Giorgio Agamben et de Judith Butler.

<sup>21</sup> Une première publication en ligne du texte sur la page personnelle de l'auteure aurait eu lieu le 2 avril 2003. Kristin T. Vander Lugt, « "Necropolitics" », *loc. cit.*, p. 221 et 230.

<sup>22</sup> La traduction française accorde au masculin un participe passé attribut du sujet : « je suis content » (B, 118). Cet accord au masculin du sujet de l'énonciation me semble fait par inadvertance, alors que le texte évite partout ailleurs de devoir l'accorder. Les grammaires de l'allemand et de l'anglais ne posent pas ce problème d'accord en genre, avec *zufrieden* et *happy*, à ce même endroit, dans les deux autres versions du texte.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Sarrazac analyse un tel procédé d'ironie inconfortable, parce qu'équivoque, dans des satires des années 1970, entre autres parmi des pièces qui s'attaquent aux médias. Le risque d'une lecture au premier degré pousse cette posture précaire soit vers une cruauté gratuite et sensationnaliste, que Sarrazac déplore, soit vers une écriture du constat critique, dépouillé des effets d'exagération sarcastique, que je relève dans les moments de retour au sérieux de *Bambiland*. Jean-Pierre Sarrazac, « 4. De la satire au constat », dans *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Circé/poche », 1999 [1981], p. 174-189.

importe l'identité précise du sujet qui tient un tel cheminement de pensée. Cette dérive intérieure et discursive est surtout donnée à voir dans les glissements grammaticaux du *je* vers le *nous*. Parfois, le sujet de l'énonciation s'oublie dans une collectivité équivoque, sur laquelle mise justement le discours patriotique de propagande. L'indétermination de l'identité du narrateur traduit donc l'effet de très forte identification collective dans la réception des nouvelles de guerre. Il y a confusion entre le « nous » de l'armée de la coalition, celui des reporters, celui du peuple des États-Unis, celui de la Coalition, voire de l'Occident ou du monde entier. Ce « nous » est parfois interpellé au « vous » comme des semblables tout aussi équivoques. La confusion est amplifiée par l'alternance avec un « je » qui parle au nom du « nous », mais qui parfois s'en distancie, qui adopte la voix d'un narrateur externe.

#### *Transposition des reportages de guerre*

La confusion de ces voix rhapsodiques — c'est-à-dire morcelées et rapiécées — ne s'explique pas seulement comme un procédé de provocation. Le nœud de l'explication se situe dans le choix de rendre les figures de journalistes très fuyantes. Pour Christian Klein, la permutation équivoque des sujets de l'énonciation traduit le problème d'intégrité des journalistes *intégrés*, qui sont si proches des militaires et de leur situation qu'ils en viennent à ne plus avoir aucune distance critique à leur égard :

À la différence de la guerre de 1991, avec son « black out médiatique, le monopole de CNN et les images verdâtres de jeu vidéo », les journalistes ne sont plus, cette fois, tenus à l'écart des opérations. Le Pentagone a en effet intégré plus de 600 journalistes dans les unités américaines sous le nom d'*embedding* (insertion, intégration). Le Pentagone organise sa communication autour des images fournies par les journalistes « intégrés » (*embedded*) qui sont équipés de caméras de type vidéophone, capables de transmettre des images numériques par satellite<sup>24</sup> [...]

Selon cette analyse de *Bambiland*, la proximité temporelle avec les images diffusées en direct favorise une identification fusionnelle des téléspectateurs avec les reporters et les militaires. Tous partagent solidairement la même peur devant le danger, l'ensemble des États-Unis apparaît comme un seul tout présent virtuellement sur le terrain du conflit. Faisant suite à l'un

<sup>24</sup> Christian Klein, « Dire l'événement : *Bambiland* d'Elfriede Jelinek et la guerre en Irak », dans *Le théâtre contemporain de langue allemande : écritures en décalage*, Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier (dir.), coll. « De l'Allemand », Paris, L'Harmattan, 2008, p. 25.

des passages d'éloge de style eschylien où l'armée est dite inapprochable, la narration dénonce ce nouveau type de journalisme de guerre :

De toute façon elle n'a pas besoin d'être approchée, l'armée, puisque la presse voyage dans ses fourgons, bien calée, et ses sensations peuvent ainsi croître en même temps que les nôtres, et pourquoi pas d'ailleurs. Être aux premières loges lorsque ses fils conquièrent la ville. Ah quelle excitation! (B, 27)

Cette citation décrit une armée, des reporters et, par extension, un peuple dont l'action est strictement motivée par la recherche de « sensations ». Cette recherche est exclusivement pensée au présent, comme un spectacle à très court terme dont il importe d'être « aux premières loges » à l'instant où il survient.

En outre, en se rangeant aux côtés des protagonistes de l'action, les journalistes amplifient l'illusion de donner accès aux faits réels entiers, sans filtre. Ce sont pourtant des fractions du réel qui sont ainsi sélectionnées, ne donnant que très peu à voir la situation sur l'ensemble du territoire. Les missiles de la coalition comptent pour l'essentiel des attaques narrées dans la pièce. Comme ils sont lancés de très loin à travers la tempête, il s'agit du meilleur exemple de l'abstraction à laquelle est forcée un reporter qui demeure dans la zone sécurisée de leur lancement. Ils « représentent pour l'adversaire un danger difficilement identifiable, pour moi dans mon transat, où je suis comme moulé, d'une forme avenante, non ce n'est pas moi qui suis d'une forme avenante, c'est eux, et non, pas pour moi, pour moi il n'y a pas de danger. » (B, 54) La confusion syntaxique dans cette citation entre le point de vue de l'adversaire et celui du journaliste permet de railler la mauvaise foi avec laquelle le journaliste méconnaît la divergence de perception du danger par les Irakiens. Avec de telles maladresses feintes, Jelinek caricature l'échec des journalistes à taire leur subjectivité pour parler d'une guerre qui échappe à leur champ de vision.

Le foisonnement désordonné du monologue montre également que ce journalisme officiel est difficile à ébranler à cause de sa surabondance. Même avec des preuves de sa fausseté et de son incohérence, ces notes discordantes sont noyées dans un océan de propos et d'images conformes au discours dominant, mais qui donne une illusion de pluralisme : « Le correspondant du *Monde* note que les images en direct "n'ont jamais été aussi nombreuses", et "les angles de vue aussi variés". [...] La surinformation médiatique tourne à la



“désinformation<sup>25</sup>” ». Bref, la quantité et la qualité techniques des informations visuelles sur la guerre n’ont jamais été aussi grandes, mais elles n’en sont pas moins partielles et sans distance critique. Aussi, l’impression d’avoir accès à la totalité de la réalité de la guerre par des images filmées en direct et en temps réel, y compris quelques images compromettantes, met dans l’ombre la partialité de la plupart des commentaires narratifs qui accompagnent ces photographies et captations vidéos. Le manque d’explications verbales rend insignifiante l’image a priori perturbante : « La photo n’est rien sans la légende qui dit ce qu’il faut lire — *legendum* —, c’est-à-dire, bien souvent, des légendes, qui font voir n’importe quoi<sup>26</sup>. » Jelinek exprime ce nouveau fonctionnement de la médiatisation de la guerre dans un paragraphe consacré à une photo du minibus de l’épisode du 31 mars 2003 :

Pourriez-vous s’il vous plaît, à présent, m’expliquer cette photo dans le détail? Je vois que cette femme se fait refouler, mais je ne vois pas à quoi ça rime. Je vois que ces sept femmes et enfants, je ne sais pas combien il y en a de chaque, viennent d’être abattus dans le minibus. Certains disent dix. Mais je ne vois pas à quoi ça rime. (B, 96)

Certes, la photographie suscite l’indignation, mais quelle information porte-t-elle pour faire passer de l’émotion à la compréhension? La photographie est même trop imprécise pour résoudre la question de qui sont des femmes et qui sont des enfants décédés, parmi les corps, ainsi que le nombre de ces corps, ce qui frustre le narrateur. Ces questions sur lesquelles les sources réelles se contredisent accaparent d’ailleurs les articles sur cet épisode<sup>27</sup>. Or, ces questions demeurent secondaires à la compréhension, qui est au surplus éclipsée par la méfiance envers la possibilité d’attentats, depuis ceux survenus un peu plus tôt. De façon à caricaturer la méfiance nerveuse et l’incompréhension chez les téléspectateurs, la frustration du narrateur à l’égard de la position des corps des victimes dans l’image lui sert soudain de prétexte pour les blâmer de s’être mal protégées des balles. Ce glissement de l’empathie à la colère suggère une instabilité des émotions fortes générées par des nouvelles de guerre sensationnalistes, qui ne tempèrent pas les sensations par des informations suffisantes.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>26</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L’emprise du journalisme*, coll. « Raisons d’agir », Paris, Liber, 1996, p. 19.

<sup>27</sup> Michel Villers, « La détresse de Resan », *loc. cit.*, p. 7, et Jean-Jacques Mevel, « Le Pentagone mis à mal par les bavures », *loc. cit.*, p. 5.

La pièce raille le sensationnalisme en montrant qu'il règne de manière similaire dans la mise en spectacle de la puissance des attaquants comme dans l'apitoiement sur le sort des victimes civiles. Après avoir vanté les capacités destructrices d'un nouveau missile très sophistiqué, le monologue apostrophe le public avec enthousiasme : « toute cette débauche de moyens, uniquement pour vous toucher, vous, spécialement vous! » L'apostrophe du « vous » redoublé évoque le style publicitaire. Jelinek écorche ainsi au passage le travail médiatique de mise en spectacle du fait tragique, qui nous « touche » émotivement pour mieux vendre ses espaces publicitaires. Trois phrases plus loin, elle enfonce le clou de ce sarcasme en exploitant le double sens du verbe *toucher*, qui rapproche paradoxalement cette empathie rentable de la violence : les missiles « touchent » aussi des gens comme cibles dans un sens très concret (B, 88)<sup>28</sup>. De surcroît, l'émotion ne se limite pas à de l'empathie, ce qui redouble sa violence symbolique. Le monologue précise que le missile « touche » surtout au sens où le spectacle de sa trajectoire de « 1600 kilomètres » suscite un enthousiasme incrédule : « c'est incroyable », ajoute le narrateur. Alors qu'il revient comme par inadvertance et en quelques mots sur le bombardement de la Place du marché, il termine avec les mots « celle-là aussi, bof » (B, 88), qui expriment une éloquente indifférence. La sensibilité morale apparaît ainsi bien moins durable que l'enthousiasme suscité par la technologie. Là aussi, le nœud du problème tient à la trop grande proximité journalistique avec l'un des deux camps, qui incite aux doubles standards.

Le narrateur fait la satire de ce problème en se montrant d'une sensibilité morale à géométrie variable, c'est-à-dire bien moindre à l'égard des Irakiens qu'envers les militaires de la Coalition, pour leurs équipements et même pour les animaux engagés pour les aider. Jelinek met en évidence le fait qu'une connaissance des Arabes limitée à des stéréotypes contradictoires rend très volatile toute empathie à leur égard : ils sont présentés comme simultanément incapables de sentiments et dangereusement incapables de contrôler leur émotivité débordante, simultanément simples d'esprit et dangereusement rusés<sup>29</sup>. Mais

<sup>28</sup> Le mot utilisé dans la version originale allemande est « *treffen* », qui comporte lui aussi le double sens d'émouvoir et d'atteindre une cible.

<sup>29</sup> Elisabeth Krimmer, « TV Nation : The Representation of Death in Warfare in Works by Peter Handke and Elfriede Jelinek », dans Claire Bielby et Anna Richards (dir.), *Women and Death 3 : Women's Representations of Death in German Culture since 1500*, Rochester (États-Unis), Camden House, 2010, p. 184.

comment dépasser ces préjugés sans jamais pouvoir les rencontrer de manière indépendante de l'armée? De plus, l'*intégration* journalistique incite à s'apitoyer plus que jamais sur le sort du journaliste qui en fait la narration en direct. Dans la citation suivante, cet apitoiement est vivement raillé : « Pauvre de moi, ah quelle souffrance, d'être le premier messenger de la souffrance! Et patati et patata. Personne n'a jamais rien vu d'aussi effroyable, c'est pour ça que moi non plus je ne le vois pas, maintenant, et personne non plus ne le verra et terminé. » (B, 56) Le sarcasme est corrosif, car il montre que le bouleversement du journaliste le force à être égocentrique dans ses choix, à ne parler que de lui, comme si le cadrage vidéo s'arrêtait sur lui filmé en gros plan. La question de son incapacité à se pencher sur le plus horrible, ce problème d'autocensure, est ensuite déplacée par la narration vers une mise en question des efforts eux-mêmes consacrés à capturer toutes ces images :

L'urgence est là, de dévoiler toute l'étendue du désastre : il y a les médias! Anéantie est l'armée des barbares, et la caméra saisit cet anéantissement. Nous, nous ne le saisissons pas, mais la caméra, elle, le saisit. Elle le saisit même plus vite que nous, ce qui se passe. (B, 56)

Soulignons ici la confusion des deux sens du verbe « saisir ». Ce verbe condense en un seul mot le grand malentendu entre une médiatisation des faits bruts pris (ou saisis) sur le vif, qui pourraient même se passer de caméraman, et la nécessité de leur adjoindre une explication pour qu'ils soient compris (saisir le sens)<sup>30</sup>. La possibilité technique d'obtenir une grande quantité d'images vidéo touchantes semble faire oublier les autres formes d'information.

Même avec la volonté sincère de parler davantage de la situation des civils irakiens, le poids de leurs malheurs semble avoir raison des journalistes, voire de l'écrivaine, comme le suggère ici le déplacement métaphorique du narrateur : « Comme toujours, je veux parler des perdants et pourtant j'atterris avec enthousiasme chez les vainqueurs, mais bon c'est quand même ce que nous recherchons tous, non?, or donc je braque à cent quatre-vingts degrés dans l'autre direction, mais mon volant ne m'obéit pas » (B, 34). La pression sur les journalistes que constitue la préférence du public pour des nouvelles sur leurs concitoyens est figurée dans cette citation comme une force motrice qui fait littéralement dévier de sa route un véhicule. Cela rappelle l'idée d'hégémonie dans le système des médias, selon laquelle les

<sup>30</sup> Le verbe original allemand « *erfassen* » a lui aussi ce double sens de *prendre* et de *comprendre*.

habitudes médiatiques sont profondément assimilées par les individus. Jelinek fait ainsi reconnaître à son narrateur la difficulté d'adopter un point de vue différent de celui qui domine habituellement dans les médias, puisque le dernier passage cité évoque ensuite la difficulté de tourner le volant « par l'écriture », c'est-à-dire de retourner la caméra textuelle vers ce qui compte. La pièce suggère donc que la part de responsabilité de l'auteure, dans l'effort de dépasser l'émotivité impressionniste face aux sujets d'actualité, nécessite une lutte intérieure contre l'hégémonie.

En l'absence d'informations suffisantes pour soutenir un autre point de vue que celui qui est surabondant, Jelinek se concentre sur l'incertitude et la confusion engendrées par ce déséquilibre médiatique. Comme l'explique Kristin T. Vander Lugt, la voix narrative instable affirme à plusieurs reprises sa faillibilité, son incompréhension et ses doutes<sup>31</sup>. Jelinek approfondit aussi, dans ce contexte de faiblesse psychologique, la tentation de succomber au point de vue hégémonique. Le sujet du monologue avoue hésiter à voir et à savoir : « nous nous détournons et nous regardons [...] nous nous trompons, nous trompons les autres » (B, 120). Le désir de savoir du narrateur provient, au début du monologue, de son empathie spontanée envers les Irakiens, encouragée par le projet officiel de « libération du peuple » (B, 15). Des questions sur l'inadéquation de la réaction des civils irakiens par rapport aux attentes des libérateurs autoproclamés sont ensuite soulevées momentanément, mais demeurent sans développement, car le texte bifurque bien vite vers le sentiment de peur ou digresse vers d'autres thèmes, notamment les techniques d'armement, comme sous l'effet d'un déficit d'attention pathologique. En revenant sur son désir de comprendre, toujours irrésolu à la toute fin de la pièce, après avoir longuement digressé, le texte parodie le « style politico-médiatique [de] la fragmentation<sup>32</sup> », c'est-à-dire que plusieurs nouvelles controversées ne sont pas censurées, mais abordées trop brièvement et de manière morcelée pour avoir un impact significatif. Bref, le monologue montre que la fragmentation atténue l'empathie, parce que d'autres émotions contradictoires surviennent pour l'éclipser, en l'absence d'une synthèse qui permettrait de les concilier sous forme de sentiments mitigés, mais durables. Le choc des figures répugnantes évoquées à la toute fin, c'est-à-dire la

<sup>31</sup> Kristin T. Vander Lugt, « "Necropolitics" », *loc. cit.*, p. 225-226.

<sup>32</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], p. 76-78.



métaphore sexuelle du dernier paragraphe et, pour les versions électroniques, des photos d'humiliation sexuelle de prisonniers d'Abu Ghraib placées après le texte, compensent pour l'oubli et l'atténuation de l'horreur que la fragmentation pourrait avoir suscités.

Comme l'explique Katrin Sieg, Jelinek partage dans *Bambiland* l'inquiétude de plusieurs intellectuels qui craignent que la sensibilité occidentale soit si émoussée qu'une image horrible n'aurait plus l'effet politique direct de celles de la guerre du Vietnam ou de la Shoah. La faiblesse et la brièveté de l'effet de scandale des photos d'Abu Ghraib, sans répercussion politique significative, auraient d'ailleurs été un moment déclencheur de cette discussion sur l'éthique de l'affect. Jelinek, quant à elle, peine à y croire : « ils sont donc vraiment tous morts, les sentiments, maintenant, vraiment tous? » (B, 18) Du moins, comme elle le révèle immédiatement après, la peur égocentrique et la haine demeuraient des émotions bien vives. L'empathie, quant à elle, semble pour Jelinek très endurcie par la surexposition à des images redondantes, et qui sont surtout soupçonnées de produire des effets émotifs à des fins strictement commerciales :

Et je vous demande, que coûte cet enfant? Franchement, je crois qu'il en a déjà ras-le-bol, l'enfant, dans toutes les guerres il est toujours devant, au premier rang des massacrés, on le brandit aussi devant les caméras, non, pas toujours le même enfant, crétin, un nouvel enfant à chaque fois, mais l'enfant, l'enfant universel, est toujours mis en avant, afin que nous puissions pressurer un sentiment hors de nous, car nous sommes une nature extrême et nous sommes plus durs que les olives quand on veut pressurer quelque chose hors de nous. (B, 72-73)

L'ironie de ce passage est de faire comme si les morts d'enfants étaient de pures mises en scène, comme si l'allocutaire du discours, le « crétin », était un technicien de tournage incapable de comprendre qu'on doive faire appel à plusieurs figurants. Mais des enfants meurent réellement, on le devine.

L'idée de les confondre en une victime universelle suggère que leur image ne suffit pas à dire ni leur nom, ni leur histoire, ni le contexte hors du cadre. Ce ne sont pas les images qui n'ont plus d'effet, mais les images sans texte. Il faut du texte pour leur donner une histoire à la fois spécifique et commune qui puisse assurer la durabilité de l'émotion. Jacques Rancière commente dans cette perspective cette question éthique du spectacle de la souffrance :

« Si l'horreur est banalisée, ce n'est pas parce que nous en voyons trop d'images. Nous ne voyons pas trop de corps souffrants sur l'écran. Mais nous voyons trop de corps sans nom, trop de corps incapables de nous renvoyer le regard que nous leur adressons, de corps qui sont objet de parole sans avoir eux-mêmes la parole<sup>33</sup>. »

La suite du passage cité sur l'enfant victime, qui couvre cinq pages, tient lieu d'une longue parole compensatoire. Elle déplace l'injustice apparente vers d'autres injustices, invisibles. Avec sarcasme, le narrateur expose à quel point l'enfant peut servir de figure de rachat de conscience dans les interventions humanitaires. Il raille en particulier l'adoption, qui semble constituer une discrimination. Selon le texte, seuls les enfants font assez pitié pour qu'on les aide (en fait, pour qu'on se les approprie de manière possessive, selon le ton inquiétant du texte). Les adultes irakiens ne le mériteraient pas, le narrateur les blâme même pour ne pas avoir assuré le bien-être de leur progéniture. Ce dernier point suggère que l'on écarte la représentation de la souffrance des civils adultes devenus des victimes embarrassantes, indignes d'intérêt<sup>34</sup>. Ils le sont devenus depuis la participation de certains d'entre eux à une résistance a fortiori jugée déshonorante, notamment depuis l'attentat-suicide susmentionné. L'insoutenable banalisation de l'horreur évoquée par Jelinek réside ainsi dans l'anonymat de l'enfant innocent. Pris comme un *figurant*, il ne risque pas d'avoir la maturité identitaire d'un adulte qui, lui, pourrait agir comme *acteur* dans les deux sens du mot. Les sarcasmes caustiques de Jelinek alimentent ainsi une indignation plus forte contre le silence imposé aux victimes que ne l'aurait fait une empathie conventionnelle excluant leur parole.

#### *Culture de l'innocence et de la citoyenneté infantile*

L'insistance sur la figure de l'enfant et sur les sentiments mérite d'être commentée à la lumière des théories de Laureen Gail Berlant sur l'identité nationale étatsunienne depuis les années 1980. Ces théories s'appuient notamment sur une analyse d'un corpus de fictions grand public de la culture télévisuelle. Elles aident à mieux voir que la critique des médias dans *Bambiland* est aussi une critique de la culture dominante. Berlant constate la récurrence de l'enfant comme figure de victime pour des raisons similaires à celles observées précédemment, c'est-à-dire qu'il devient le véhicule le plus commode de l'empathie parce

<sup>33</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 106.

<sup>34</sup> Noam Chomsky et Edward S. Herman, « II. Victimes dignes ou indignes d'intérêt », dans *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, nouv. éd. rev. et actualisée, Marseille, Agone, 2008, p. 119-195.

qu'il incarne un âge d'immaturité politique qui a des échos parmi les adultes. « En cette période particulière d'expansion d'une inconscience de classe qui prend les allures d'une conscience émerge un héros étrange, bien qu'il ne soit pas sans précédent : l'enfant exploité<sup>35</sup>. » D'une part, les représentations de la souffrance de l'enfant ne mettent pas en question la conjoncture qui la rend ordinaire et systémique. D'autre part, selon Berlant, cette figure du XIX<sup>e</sup> siècle fait retour depuis les années Reagan sous l'effet de la promotion d'une « citoyenneté infantile » :

La nation imaginée dans cette rhétorique réactionnaire se consacre à libérer l'innocent américain : l'adulte sans péché, l'enfant enlevé ou négligé ainsi que, avant tout et le plus efficacement, le fœtus. [...] Ce qui constitue cette iconicité nationale est une image de l'Américain [...] pas encore meurtri par l'histoire, pas encore pris dans l'excitation de la consommation de masse ou dans les mélanges ethniques, raciaux ou sexuels, pas encore touché par la connaissance, par l'argent, par la guerre<sup>36</sup>.

Cette théorie d'une citoyenneté qui régresse à un stade où la participation politique est impossible a pour présupposé une relecture critique de Habermas :

les mouvements pacifiste, antiraciste et féministe des années 1960 ont dénoncé les promesses de la sphère pseudopublique; puis, une réponse réactionnaire croissante est devenue dominante, alléguant que, en valorisant la critique de la nation au détriment de l'identification patriotique et la différence au détriment de l'assimilation, les militants radicaux des années 1960 avaient endommagé et abandonné le cœur de la société étatsunienne<sup>37</sup>.

Ainsi, selon Berlant, la sphère publique aux États-Unis est une promesse bien mal tenue qui, en plus, serait en régression depuis les années 1980. L'importance croissante de la télévision parmi les médias lui apparaît un facteur important de cette dépolitisation, notamment parce que « la structure de l'expérience télévisuelle favorise l'anéantissement de la mémoire,

<sup>35</sup> Lauren Gail Berlant, « The Subject of True Feeling : Pain, Privacy, and Politics », dans *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*, Austin Sarat et Thomas R. Kearns (dir.), coll. « Amherst series in law, jurisprudence, and social thought », Ann Arbor (États-Unis), University of Michigan Press, 1999, p. 52. Je traduis.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 55. Je traduis.

<sup>37</sup> Lauren Gail Berlant, « Introduction : The Intimate Public Sphere », dans *The Queen of America Goes to Washington City : Essays on Sex and Citizenship*, Durham (États-Unis), Duke University Press, coll. « Series Q », 1997, p. 3. Je traduis.

notamment celle de la connaissance historique et celle nécessaire à la conscience politique<sup>38</sup>. »

Une stratégie déployée par les conservateurs contre la tentative de redéfinir la sphère publique politique s'ajoute à ce contexte médiatique qui lui est favorable : faire en sorte qu'elle devienne une « sphère publique intime<sup>39</sup> ». En recyclant la politisation féministe de certains enjeux personnels de la sphère privée, ils ont dilué l'idée même du politique : « la révolution reaganienne [...] a eu pour effet d'inonder de significations politiques "le personnel" bien au-delà de celles qu'avait imaginé la "révolution sexuelle" des années 1960<sup>40</sup> ». Cette stratégie consiste par exemple à surexposer la vie familiale privée des politiciens. À la radio et à la télévision, Berlant observe que les notions de témoignage et de souffrance intime des personnes ordinaires ont été diluées jusqu'au « trauma » des personnes de classes privilégiées, qui y apparaissent représentatives de la nation de façon disproportionnée<sup>41</sup>. Réduire les enjeux politiques aux sentiments identitaires de ces derniers permet de lier un style de vie et de moralité (appartenir à une famille traditionaliste qui se veut une image idéale de la grande famille des États-Unis) à certaines positions politiques (soutenir les troupes militaires). La *sphère publique intime* appelle ainsi une « politique de l'émotion » (« *feeling politics* ») : « une politique de protection, de réparation, de sauvetage<sup>42</sup>. » Cette tendance à l'émotion et au repli des médias vers l'intime laisse tout le pouvoir d'agir aux gouvernants, comme si le peuple n'était constitué que de mineurs sans la maturité nécessaire pour participer à la vie publique, sinon par le simple sentiment d'identification à l'image de la vie privée du politicien. Cette vision bancal de la démocratie s'appuie sur un mythe fondateur des États-Unis, qui projette la métaphore de la naissance

---

<sup>38</sup> Laureen Gail Berlant, « The Theory of Infantile Citizenship », dans *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, Durham (États-Unis), Duke University Press, coll. « Series Q », 1997, p. 30. Je traduis.

<sup>39</sup> Laureen Gail Berlant, « Introduction : The Intimate Public Sphere », *op. cit.*, p. 4. Je traduis.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 7. Je traduis.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>42</sup> Laureen Gail Berlant, « The Subject of True Feeling », *loc. cit.*, p. 58. Je traduis.



pour décrire la création du pays avec des pères fondateurs qui méritent l'amour passif et inconditionnel d'un bébé pour ses parents<sup>43</sup>.

Dans l'ouvrage *Tourists of History*, Marita Sturken reprend ces théories de Berlant<sup>44</sup> pour affirmer qu'elles connaissent un regain d'actualité depuis le 11 septembre 2001. Sturken s'inquiète du changement de public cible des produits culturels pour enfants, qui sont de moins en moins seulement destinés à ceux-ci, mais qui sont aussi conçus pour des adultes infantilisés, en particulier pour des femmes. Ce fut le cas de nombreux objets vendus ou distribués dans le cadre du deuil ou de la commémoration des attentats de 2001. Comme exemple le plus éloquent, Sturken relève une explosion des ventes d'ours en peluche de grand format (parce que destinés aux adultes) au point de forger l'idée de « *teddy-bearification of the nation*<sup>45</sup> ». Selon elle, c'est à tort que l'on considère l'ours en peluche comme purement inoffensif : il empêche certaines formes de réponses aux événements en imposant une réaction de sentimentalisme mignon et de réconfort égocentrique, ne laissant aucune place à une lecture politique de l'histoire récente<sup>46</sup>. L'animal mignon favorise donc la réactivation de la « culture de l'innocence », c'est-à-dire une mémoire sélective qui oublie de larges pans de l'histoire pour remonter à une origine immaculée, selon le mythe fondateur évoqué plus haut ou selon celui de la vision édénique qu'avaient les colons puritains de la terre d'Amérique. Le renforcement médiatique de ce mythe a été essentiel aux États-Unis pour légitimer une représentation collective de leur armée en sauveurs bienveillants de l'Afghanistan et de l'Irak plutôt qu'en envahisseurs prolongeant une histoire d'interventions impérialistes. Elle rend surtout inadmissible le fait de se voir autrement que comme les victimes purement innocentes d'un ennemi maléfique. Ces idées de Berlant et de Sturken permettent de situer pourquoi Jelinek parle souvent des politiciens, notamment de Dick Cheney, comme de pères bienveillants qui envoient leurs enfants à la guerre : « Ce sont eux qui les ont envoyés ici, les

<sup>43</sup> Laureen Gail Berlant, « The Theory of Infantile Citizenship », *op. cit.*, p. 27, citant Alexis de Toqueville, *Democracy in America*, vol. 1, trad. de Henry Reeve, éd. dir. par Philips Bradley, New York, Vintage, 1945, p. 250-259 et p. 336-337.

<sup>44</sup> L'idée d'une « société infantilisée » par les médias de masse aurait été pensée avant le livre de Berlant par Elfriede Jelinek elle-même dans son premier roman, publié en 1970, sans traduction française, *Wir sind Lockvögel Baby*, selon Kristin T. Vander Lugt, « "Necropolitics" », *loc. cit.*, p. 223.

<sup>45</sup> Marita Sturken, *Tourists of History : Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, p. 25.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 13 et p. 291.

jeunes, mais en échange, ils nous tranquilisent comme si nous étions des femmes et des enfants. » (B, 85) La comparaison est ici double, les téléspectateurs sont indifféremment féminisés et infantilisés. Elle rappelle le point de vue de l'imaginaire reaganien décrit par Berlant, c'est-à-dire que les femmes sont réduites à un rôle traditionnel politiquement « tranquille » dans la sphère privée au point d'être confondues avec des mineurs.

Les symboles traditionalistes de la famille peuvent être projetés sur des objets de discours qui en sont pourtant très éloignés. Dans les passages sarcastiques au sujet des technologies militaires, la reprise de la notion de « missiles intelligents » comporte un anthropomorphisme narcissique, c'est-à-dire que leurs concepteurs y projettent leur propre intelligence. Jelinek réactive la personnification de cette expression en imaginant les missiles comme des enfants qui suscitent un attachement et une fierté toutes parentales. À propos d'un épisode anecdotique où un missile Tomahawk est abattu par le simple tir d'un policier irakien, le monologue pose une question similaire à celle du passage cité précédemment, sur la valeur monétaire de l'enfant universel :

Savez-vous ce qu'a coûté le Tomahawk? Mais si, je vous l'ai dit tout à l'heure! Il a quand même une mère, lui aussi, après tout, de nombreuses mères et de nombreux pères, non, en fait il ne devrait avoir que des pères, oui, je pense, des pères qui pleurent, ils ont travaillé si longtemps à son développement, et ils l'ont couvé ensuite si longtemps, et maintenant il est fichu, cet objet volant, ce corps céleste, qui pourtant sait faire plus que tous les autres réunis! (B, 58-59)

La personnification, ici avec une connotation presque divine (« céleste »), se moque de la mise à l'écart trompeuse de « tous les autres réunis », c'est-à-dire les soldats eux-mêmes, qui semblent soudain moins utiles et importants. Ils le sont moins parce qu'ils ne bénéficient pas de l'affectivité de l'imaginaire familial. « Ce gentil missile tout beau tout mignon » (B, 60) n'est pas seulement personnifié, mais personnifié en enfant, dont la vie prime sur celle de l'adulte, du moins en termes d'efficacité émotive.

Selon Daniel Harris, par différenciation avec la beauté, le mignon (« *cuteness* ») est toujours plus ou moins directement rattaché à la beauté naturelle des enfants. Il génère ainsi une réaction d'inhibition de la pensée critique plus puissante que les autres formes

esthétiques, d'où sa popularité comme esthétique consumériste<sup>47</sup>. Il n'est pas anodin que Harris ait choisi une image de *Bambi* pour la couverture de son ouvrage, tant ce personnage de Disney est emblématique du phénomène. Il apparaît d'ailleurs aussi sur la couverture de *Bambiland*, soulignant le choix du titre. Pour l'adaptation cinématographique *Bambi* (1942) du roman de l'auteur viennois Felix Salten (1923), l'équipe de Walt Disney a eu la minutie d'observer les mouvements d'un vrai faon pour les transposer en milliers de dessins d'un réalisme jamais atteint auparavant. Par contre, l'un des dessinateurs a eu l'idée de réduire le réalisme de la tête de l'animal afin de lui donner les proportions d'un bébé humain par rapport au reste de son corps. Surtout, il a observé un bébé humain pour créer les expressions faciales des personnages principaux, ce qui suscite une vive réaction sentimentale et angélique. Les images d'animaux pour enfants doivent désormais ressembler à des enfants, ce qui fait de *Bambi* une révolution dans ce secteur du cinéma<sup>48</sup>. Voir inconsciemment les animaux comme des bébés humains a eu des conséquences politiques. *Bambi* est devenu une référence explicite majeure du mouvement pour l'interdiction complète de la chasse, y compris de façon négative, depuis les années 1980, sous la forme d'un « Anti-Bambi Backlash » qui ridiculise la sensiblerie à l'égard des cervidés. Jelinek opère un renversement parodique semblable en confrontant par oxymore le lexique du mignon avec celui de la violence militaire, dont l'esprit de jeu virtuel et infantile apparaît déconnecté par rapport aux vies humaines sacrifiées.

Hormis le titre et la couverture, il n'y a qu'une seule référence au *Bambi* de Disney dans le texte : le monologue parle d'une biche qui pourrait être la mère de Bambi. Cette référence survient après un long discours qui se porte ironiquement à la défense du droit du président Bush de justifier n'importe quelle politique au nom de son christianisme :

<sup>47</sup> Daniel Harris, « Cuteness », chapitre 1 de *Cute, Quaint, Hungry, and Romantic : The Aesthetics of Consumerism*, New York, Basic Books, 2000, p. 1-21.

<sup>48</sup> Pour ce point sur les impacts sociaux du film *Bambi* et pour les suivants, je reprends l'analyse de Ralph H. Lutts, « The Trouble with Bambi : Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature », *Forest and Conservation History*, n° 36, octobre 1992, p. 160-171, aussi disponible dans Mark V. Barrow, Jr., VirginiaTech Department of History, *History 2104 Fall 2005. Critical Issues in U.S. History : Environmental History*, automne 2005, en ligne, <[www.history.vt.edu/Barrow/Hist2104/readings/bambi.html](http://www.history.vt.edu/Barrow/Hist2104/readings/bambi.html)>, consulté le 24 mai 2011.

Jésus par exemple, et ses disciples, ne faisaient qu'un parce qu'ils s'aimaient autant qu'une biche aime ses faons. Ou que nous, nous aimons notre pays. Tout un chacun s'aime bien et aime les siens. Et puis il doit aussi manger et boire et s'amuser, mais bon, ça, pour l'instant on le laisse de côté. (*B*, 107)

Comparer l'amour christique avec celui de n'importe quelle biche pour ses faons ridiculise la rhétorique du Parti républicain, tout en s'appuyant sur une comparaison pertinente : la mère de Bambi, dans le long métrage de Disney, est bel et bien une figure christique désormais intégrée à l'imaginaire des adultes, à leur argumentation. Dans le débat sur la chasse, on retient surtout la scène du film où la mère de Bambi est abattue par un chasseur, décriée pour sa ressemblance symbolique avec la crucifixion chrétienne. C'est l'apogée dramatique et symbolique d'un film qui promeut une vision manichéenne et stéréotypée du monde, par ailleurs absente du roman original. L'amitié entre les animaux de toutes espèces, y compris entre les prédateurs naturels, fait de la forêt un paradis terrestre dont le mal s'empare soudain par la faute des hommes. Bref, la seule allusion directe à l'univers de *Bambi* souligne la dimension idéologique cachée dans ce qui apparaît généralement comme le parfait symbole de l'évasion vers un univers innocent, apolitique.

En plus, cette figure, d'abord autrichienne (le roman), puis étatsunienne (le film), puis mondialisée (les adaptations du film et ses produits dérivés), a suscité de nombreuses récupérations, ce qui décuple les pistes d'interprétation politique. Le lectorat germanophone ne manque pas de reconnaître l'allusion au gala « Bambi », qui décerne des prix aux vedettes médiatiques en Allemagne<sup>49</sup>. Bambi a également servi de surnom au chanteur Michael Jackson, que Jelinek nomme dans une digression où elle évoque son rapport controversé aux enfants (*B*, 73). Aussi, le mot « Bambi » sert à infantiliser et à animaliser les femmes dans le jargon pornographique, selon un dictionnaire participatif (*UrbanDictionary.com*), ce qui donne une cohérence supplémentaire aux métaphores récurrentes dans *Bambiland* de l'invasion militaire pensée comme une pornographie sadique ou comme un viol, selon

---

<sup>49</sup> Elisabeth Krimmer, « TV Nation », *op. cit.*, p. 182.



l'analyse de Katrin Sieg (n. 13). Il y aussi possibilité d'autodérision de Jelinek à l'égard de son propre patronyme, d'origine tchèque, qui désigne une biche ou un faon<sup>50</sup>.

Le titre de la pièce, dont une traduction littérale serait « Terre de Bambi », marque surtout un lien de continuité entre la guerre en Irak et une guerre précédente, celle du Kosovo. Bambiland (aussi appelé Bambipark) est une imitation médiocre des parcs Disneyland construite par le gouvernement de Slobodan Milosevic en Serbie en 1999, alors que le pays était bombardé<sup>51</sup>. Entre le gouvernement de Bush et celui de Milosevic, une analogie est possible : alors que la guerre fait rage, on investit dans la consommation de divertissement familial. Les attentats de 2001 ont surtout ébranlé l'économie, en particulier le marché du transport aérien<sup>52</sup>. Les politiciens ont répliqué à cette menace de crise par une vaste campagne d'incitation à la consommation. Le président a même appelé son peuple à prendre l'avion pour Walt Disney World comme manière de sauver l'économie nationale<sup>53</sup>. Avec sarcasme, Jelinek feint de partager ce souci du gouvernement Bush : « Oh là là, je vois quelque chose d'affreux, qui touche aussi parents et femmes, qui touche aussi enfants et vieillards [...] la seule pénitence qu'il puisse y avoir sera infligée à qui? je vous le donne en mille, oui en millions : à l'industrie touristique, qui pourtant n'y est vraiment pour rien. » (B, 24) Ailleurs dans le monologue, le discours sur la guerre aborde la question des retombées économiques positives et négatives de la guerre, mais généralement de façon brève et allusive. Ce style allusif suggère que les médias fournissent des informations sur l'économie en lien avec la guerre, mais sans jamais approfondir la nature de ces liens.

<sup>50</sup> Catherine Mazellier-Grünbeck, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel », dans *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Gérard Thiériot (dir.), Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 72.

<sup>51</sup> Cette référence est indiquée dans la préface de Dieter Hornig (B, 5). Voir également la photographie de Saša Stojanović, « Bambipark », Google, *Panoramio*, 2011, en ligne, <[www.panoramio.com/photo/2781970](http://www.panoramio.com/photo/2781970)>, consulté le 24 mai 2011. Bambi est aussi le nom d'une manufacture de gâteaux secs, située non loin de là, appartenant à la même famille. Hélène Despic-Popovic, « Milosevic junior a eu son "Bambipark" ». Le fils de Slobodan ouvre un parc de jeux dans le fief politique de son père. », *Libération*, 6 juillet 1999, p. 8-9.

<sup>52</sup> Pendant plusieurs jours après le 11 septembre aux États-Unis, la publicité télévisuelle a cessé par esprit de deuil national, mais cette interruption a causé une perte de 400 millions de dollars US. Wayne Friedman et Richard Linnett, « Commercial-Free TV : Cost \$400 Mil », *Advertising Age*, vol. 72, n° 38, 2001, p. 3, cités par Marita Sturken, *Tourists of History*, op. cit., p. 53.

<sup>53</sup> Marita Sturken, *Tourists of History*, op. cit., p. 58.

Toutefois, insister pour dire que le tourisme « n'y est vraiment pour rien » ne sert pas seulement à amplifier l'absurdité de quantifier les retombées économiques négatives comme on quantifie la mort de nombreuses vies humaines. Dans *Tourists of History*, Marita Sturken forge la notion de « tourisme de l'histoire » pour décrire l'attitude qui accompagne une vision kitsch du monde. Cette attitude ressemble à celle que *Bambiland* parodie avec son narrateur. Sturken s'inspire de l'image péjorative du touriste : une posture de consommation naïve, déconnectée et déresponsabilisée par rapport à l'histoire et à la situation politique mondiale<sup>54</sup>. Selon Sturken, cette attitude et cette vision expliquent la complicité passive de la population des États-Unis nécessaire au déclenchement de la guerre de 2003, présentée faussement comme si elle était liée logiquement aux attentats de 2001. Alors que les émissions télévisuelles remplacent virtuellement le voyage, le geste du zapping est un bon exemple de la logique de mobilité superficielle de la pensée que tente de décrire Sturken avec le mot *touristique*. Or, ces déplacements brusques de l'attention n'évoquent pas seulement le geste de zapping lui-même, mais ce que j'appellerais une esthétique du zapping qui le précède et le prévient. En particulier aux États-Unis et en particulier dans le secteur privé depuis les années 1980, les chaînes télévisuelles ont appris à varier de plus en plus rapidement les points de vue et les sujets, en plus d'imbriquer des pauses publicitaires. Michèle Mattelart analyse cette stratégie comme un moyen de satisfaire par anticipation le désir du téléspectateur de passer à une chaîne concurrente pour diversifier son visionnement et en dynamiser le rythme<sup>55</sup>. Tandis que le narrateur de *Bambiland* se penche sur l'invasion du désert irakien, de manière fort récurrente, il bifurque vers des propos sur des dauphins apprivoisés. Le contraste extrême entre le désert irakien et la masse d'eau du Golfe accentue le choc de ces digressions. Les parcs Disneyland, que le titre de la pièce suggère, présentent de tels dauphins, dont les spectacles sont imités par plusieurs autres entreprises touristiques. Toutefois, la référence va plutôt à *Flipper*. Tout comme un faon sous un regard kitsch est appelé « un Bambi<sup>56</sup> », un dauphin dans *Bambiland* est appelé indifféremment « Flipper, et l'autre Flipper [puis] le Flipper » (B, 39-40). *Flipper le dauphin* était une télésérie pour enfants qui mettait en vedette

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>55</sup> Michèle Mattelart, « Publicité/fiction : même combat », dans Armand Mattelart, Xavier Delcourt et Michèle Mattelart, *La culture contre la démocratie? L'audiovisuel à l'heure transnationale*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 1984, p. 179-180.

<sup>56</sup> Ce passage du nom propre au nom commun est décrit dans l'article de Ralph H. Lutts, *loc. cit.*

un dauphin attachant dressé pour le sauvetage. Or, *Bambiland* fait intervenir ses dauphins dans des eaux improbables, dans une mer de « boue » (B, 26) ou dans des piscines. Les dauphins semblent personnifier des enfants qui « jouent » (B, 25), qui ont « bon cœur » (B, 26), qui sont « bons » (B, 26), « drôle[s] » (B, 39), « gentil[s] » (B, 46), et parfois « verts de jalousie » (B, 116) lorsqu'ils s'aperçoivent qu'on leur préfère certains gadgets de guerre.

Les dauphins servent de manœuvre de diversion trop grossière pour qu'elle ne soit pas comprise, comme le résume un commentaire inséré dans le monologue : « Voilà qu'à cet instant, où il est si important pour moi de parler, le dauphin détourne mon attention, ce à quoi les animaux parviennent toujours avec moi » (B, 102). Le téléspectateur incarné ici par le narrateur n'est pas entièrement manipulé par la manœuvre de diversion. Le déni de la situation répond surtout à un désir consenti par lui : « Heureusement qu'il y a nos deux chers dauphins apprivoisés, dans les blanches saies de la houle marine, oui ça fait du bien de temps en temps, les animaux, ça repose. Il suffit de les regarder et aussitôt on est reposé de soi-même. » (B, 39). Devant un bulletin de nouvelles déprimant, qui ne serait pas tenté de changer de chaîne pour un spectacle de dauphins acrobates? La critique de Jelinek souligne que cette tentation de la diversion légère est un défi pour quiconque tente d'aller jusqu'au bout du long devoir démocratique de bien s'informer<sup>57</sup>.

De surcroît, le choix du dauphin comme figure de diversion n'est pas arbitraire, ni même aussi absurde qu'il semble l'être. D'abord, les noms « Flipper » et « Bambi » ont en commun d'avoir servi d'acronymes dans le lexique de l'armement<sup>58</sup>, ce qui atteste une tendance réelle chez les militaires à infantiliser leur discours. Surtout, dans *Bambiland*, les Flipper servent à

<sup>57</sup> La première mise en scène de la pièce, par Christoph Schlingensiefel au Burgtheater de Vienne en 2003, accentuait l'idée de complicité des téléspectateurs et des spectateurs, comme l'explique Morgan Koerner dans « Media Play : Intermedial Satire and Parodic Exploration In Elfriede Jelinek and Christoph Schlingensiefel's *Bambiland* », dans Tara Forrest, Anna Teresa Scheer et Alexander Kluge (dir.), *Christoph Schlingensiefel : art without borders*, Bristol et Chicago, Intellect, 2010, p. 156.

<sup>58</sup> « FLIPPER » désigne un appareil qui distribue des mines antipersonnel. GlobalSecurity.org, « M138 GEMSS Auxiliary Dispenser (FLIPPER) », *GlobalSecurity.org*, 2000-2009, en ligne, <[www.globalsecurity.org/military/systems/ground/m138.htm](http://www.globalsecurity.org/military/systems/ground/m138.htm)>, consulté le 24 mai 2011. « BAMBI » désignait le « Ballistic Missile Boost Intercept », un projet précurseur, de 1957 à 1964, du programme actuel de conception d'un bouclier antimissile pour protéger le territoire des États-Unis. Lawrence M. Kaplan, « Missile Defense : The First Sixty Years », U.S. Department of Defense, *Missile Defense Agency*, 2011, en ligne, <[www.mda.mil/global/documents/pdf/first60.pdf](http://www.mda.mil/global/documents/pdf/first60.pdf)>, consulté le 24 mai 2011.



trouver des mines dans un désert de boue ou dans des piscines. Or, durant la guerre en Irak, il y a bien eu des dauphins dressés pour le déminage. Ces mines étaient sous-marines, cachées dans le Golfe Persique. Les vrais articles sur cet enjeu tactique, dès leurs titres qui surnomment eux-mêmes les dauphins « Flipper<sup>59</sup> », me semblent alléger les vraies actualités par la référence à la fiction télévisuelle. Ces articles discutent surtout des questions de droits des animaux, en soulignant, par exemple, que les dauphins engagés dans le Golfe ne faisaient que repérer les mines : un être humain prenait ensuite le risque de les désamorcer<sup>60</sup>. L'attachement sentimental à des animaux mignons tend alors à faire oublier des questions plus importantes, comme celles de la légitimité de la guerre ou des moyens qu'elle prend contre des êtres humains. L'héroïsation des dauphins reprise par Jelinek s'inscrit dans une telle critique de leur effet de diversion. De tels gadgets vivants étaient-ils si utiles pour assurer la sécurité dans le Golfe? La question apparaît plutôt secondaire plusieurs jours après que l'essentiel de l'armée de terre est en déploiement partout à l'intérieur de l'Irak, sinon comme un prétexte pour justifier le retard des ravitaillements humanitaires par voie maritime (B, 26). Jelinek insiste sur le cas des dauphins de façon à montrer qu'il s'agit d'un cas exemplaire d'enjeu secondaire surmédiatisé. Elle fait ainsi de ce thème l'un de ceux sur lequel *Bambiland* revient le plus grand nombre de fois<sup>61</sup>.

En somme, *Bambiland* tire profit de sa parodie de la structure fragmentaire et confuse des nouvelles télévisées de guerre pour les approfondir sur le plan paradigmatique. J'entends par là qu'elle exploite des réseaux de métaphores, d'intertextes et de double sens. C'est un choix différent, mais complémentaire de celui de *Stuff Happens*, qui restructure l'histoire de la guerre sur le plan syntagmatique, celui de la synthèse narrative. La pièce de Jelinek

<sup>59</sup> Fox News, « «Flipper» Fights Saddam, Looks for Mines », *FOXNews.com*, 26 mars 2003, en ligne, <[www.foxnews.com/story/0,2933,82178,00.html](http://www.foxnews.com/story/0,2933,82178,00.html)>, consulté le 24 mai 2011; Texas A&M University, « Flipper As Rambo : Dolphins Can Be Great Naval Security Tools », *ScienceDaily*, 11 avril 2003, en ligne, <[www.sciencedaily.com/releases/2003/04/030411070405.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2003/04/030411070405.htm)>, consulté le 24 mai 2011.

<sup>60</sup> Chuck Squatriglia, « Dolphins hunt for mines in gulf waters », *San Francisco Chronicle*, 27 mars 2003, p. W-2, aussi disponible dans *SFGate*, en ligne, <[www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/03/27/MN291465.DTL](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/03/27/MN291465.DTL)>, consulté le 27 mai 2009.

<sup>61</sup> Il y a sept occurrences de dauphins dans *Bambiland* : p. 25-26; 39-40; 46; 87; 97-98; 102; 116. J'ai commencé à douter qu'il ne s'agissait pas d'une invention de Jelinek à la cinquième occurrence, quand le texte spécifie que des chiens ont aussi été envoyés en Irak pour le déminage, mais eux pour s'occuper des mines terrestres.



juxtapose des images étonnantes, qui nécessitent des arrêts de lecture pour être comprises. Pour reprendre les notions de Sarrazac, le débordement moderne vers le *drame-de-la-vie* peut s'étendre vers l'épique, comme *Stuff Happens* en est un cas typique. Le drame déborde aussi vers la poésie<sup>62</sup>, ce qui est le cas de *Bambiland*, du moins pour ses nombreux passages où la polysémie du discours éclipse le récit. Le débordement du drame est aussi autoréflexif. Le monologue comporte un discours réflexif à propos des émotions engendrées par les images tragiques, il ne se contente pas de décrire ces images. La pièce fait des phénomènes kitsch non pas sa forme esthétique — malgré l'impression d'assemblage hétéroclite arbitraire qui se dégage de sa structure —, mais le thème de sa réflexion. Elle étend ainsi l'enjeu médiatique premier, celui des actualités visionnées, à la *sphère publique intime* alimentée notamment par la culture télévisuelle, par ses publicités et ses fictions. Le monologue invite à résister à l'imposition d'un statut de consommateur dépolitisé et infantilisé. Plusieurs autres œuvres de Jelinek sont traversées par cette même perspective critique sur les médias et les classiques de Disney<sup>63</sup>. La perspective critique de *Bambiland* rappelle également la dramaturgie de Falk Richter. Les charges de sa pièce *Hôtel Palestine* contre l'administration Bush s'inscrivent elles aussi dans un ensemble textuel digressif qui inclut des référents très enfantins. Par exemple, Richter fait parler une politicienne qui entreprend une longue explication du « film *Le magicien d'Oz* » pour le comparer à la morale derrière l'invasion de l'Irak<sup>64</sup>. La théorie de l'infantilisation citoyenne y trouve une illustration encore plus claire.

En conclusion, voilà une dramaturgie qui éveille la suspicion à l'égard de la culture de masse, y compris là où elle semble le plus inoffensive, cherchant à déceler son influence globale sur la mise en forme de l'actualité. La critique des médias et de leur rôle dans la démocratie y est radicale, parce qu'elle implique une critique de la culture dominante au sens large, à travers sa tendance à la dépolitisation de la sphère publique. Si l'on ne porte pas attention à ces pistes de réflexion semées par des digressions, la charge de *Bambiland* contre

<sup>62</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 304-306.

<sup>63</sup> Je renvoie surtout à deux pièces de la tétralogie des *Drames de princesses*, qui ont connu leur première nord-américaine francophone en un programme double : *Blanche-Neige & la Belle au bois dormant*, mise en scène de Martin Faucher, Espace Go, Montréal, septembre-octobre 2011.

<sup>64</sup> Falk Richter, *Hôtel Palestine*, trad. de l'allemand d'Anne Monfort, dans *Hôtel Palestine; Electronic City; Sous la glace; Le Système*, Paris, L'Arche, 2008 [2004], coll. « Scène ouverte », p. 31-32.

la logique profonde de la guerre demeure néanmoins lisible. Le journalisme critiqué par Jelinek rend compte d'une stratégie d'*intégration* des médias à l'armée spécifique à l'invasion de 2003. La forme confuse et frénétique de son texte parodie ce journalisme plus que jamais transmis en temps réel et collé sur le projet militaire, sans distance critique. Il s'agit donc d'un cas exemplaire pour dénoncer les lacunes de la mise en spectacle sensationnaliste des actualités. Jelinek a choisi une forme difficile, celle du flux de conscience, ce qui me semble s'inscrire en opposition radicale à l'impératif de lisibilité facile de chaque information fragmentaire dans les grands médias. Elle montre ainsi l'écart entre les informations quotidiennes et leur compréhension. En quelque sorte, cette pièce renonce à la compréhension limpide de l'événement pour se concentrer sur une critique de l'incompréhension générée à son sujet. La pensée du narrateur caricature la brièveté de l'empathie que le sensationnalisme suscite en l'absence criante d'une mise en contexte ou d'une analyse de la situation. Lorsqu'il endosse la voix intérieure d'un téléspectateur étatsunien, le narrateur expose l'enchaînement psychologique qui peut conduire de l'empathie à l'égard des civils étrangers à la haine de tout un peuple d'ennemis. Mais le narrateur se fait aussi personnage-rhapsode, car il s'inclut parfois dans le drame psychologique qu'il critique. Il expose sans ironie sa faillibilité et sa tendance à se laisser distraire, à se désintéresser de l'insoutenable. Le prochain chapitre délaissera l'enjeu de la guerre pour pleinement se pencher sur des types de nouvelles qui semblent tout à fait apolitiques : la vie privée d'une vedette et celle d'une victime de crime grave. En choisissant de telles nouvelles, *Félicité* d'Olivier Choinière développe une forme encore plus consacrée à mettre au jour le *drame-de-la-vie* des spectateurs médiatiques.

## CHAPITRE 5

### MYTHIFICATION MÉDIATIQUE, DE LA VEDETTE À LA VICTIME DE CRIME : *FÉLICITÉ* D'OLIVIER CHOINIÈRE

La dernière partie du chapitre précédent observait dans le flux chaotique de *Bambiland* d'Elfriede Jelinek une réflexion sur l'esthétique dominante des médias. Cette pièce tisse des correspondances entre des figures de fiction massivement médiatisées et la forme que prend la médiatisation de l'actualité. *Félicité*<sup>1</sup> d'Olivier Choinière approfondit cette relation entre la culture de masse et le journalisme de masse sous une forme plus systématique. La pièce s'inspire de récits médiatiques publicisés quelques années auparavant : l'arrêt de travail de Céline Dion pour une première grossesse (2000) et l'hospitalisation (2001) d'Isabelle Côté, une jeune femme de la région de Sherbrooke morte des suites de sa séquestration et des sévices sexuels reçus de son père et de ses frères. Le texte réunit donc deux cas sans lien direct, l'un couvert dans la rubrique de la vie des vedettes et par les magazines qui s'y consacrent, l'autre du côté des faits divers sordides qui font la couverture de certains journaux tabloïds. Pari risqué, cette pièce tire de ce matériau réel un drame fictif sous la forme du « jeu de rêve » inventée par Strindberg<sup>2</sup>, cette forme qui modernise le drame, qui en assouplit les règles, en s'inspirant de la logique très libre des rêves. *Félicité* adopte cette forme pour mieux comprendre comment les figures médiatiques séduisent l'imaginaire de leurs spectateurs. Dans la pièce, ceux-ci sont figurés par quatre consommateurs de nouvelles qui narrent et incarnent simultanément le contenu d'un rêve. Ruth Amossy affirme que

---

<sup>1</sup> Olivier Choinière, *Félicité*, Olivier Choinière, *Félicité*, Montréal, Dramaturges, 2007, 84 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *F*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, 170-182. L'auteur retient dans cette section une synthèse d'une étude précédente entièrement consacrée à cette forme, soit Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêve et autres détours*, Belval, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2004, 143 p. Je remercie Hervé Guay qui a proposé avant moi de penser *Félicité* comme un « jeu de rêve », tout comme *Téléroman* de Larry Tremblay (1999). Son article à ce sujet ne se penche que sur *Téléroman*, mais il s'inspire d'une communication de colloque où les deux pièces étaient comparées. Hervé Guay, « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasmes, enfance et rêves », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 59-72.

certaines figures stéréotypées, plutôt que d'être banalisées par leur répétition massive, deviennent au contraire des mythes, c'est-à-dire des « images simplifiées exerçant une fascination puissante sur l'imagination collective<sup>3</sup> ». Choinière tente de mieux comprendre le pouvoir de séduction de ces mythes médiatiques, car le rêve révèle des pulsions et des désirs inconscients, que le jeu méthodique avec ce phénomène psychologique met au jour.

### *Un jeu de rêve à quatre voix*

La pièce est structurée par le monologue choral de quatre personnages-rhapsodes. Ils revivent leurs propres réactions en racontant de nouveau, ensemble, ce que la télévision, les magazines, les journaux leur ont raconté auparavant. Le jeu de rêve autorise un effet de miroir grossissant. Les personnages sont si engagés émotivement dans leur récit qu'ils incarnent sporadiquement les personnes dont ils racontent les paroles et les actions. Ce style vivement rhapsodique ressemble à celui des pièces de Daniel Danis, jugées d'ailleurs proches du jeu de rêve par Jean-Pierre Sarrazac<sup>4</sup> : tous les acteurs se partagent la narration, mais chacun incarne momentanément les répliques et les gestes des différents personnages dont il parle. Ils alternent ainsi entre la troisième et la première personne, entre le passé et le présent. La confusion grammaticale des temps et des personnes est d'abord relativement vraisemblable, car elle est justifiée par la forte émotivité de l'épisode du récit qui ouvre la pièce. Les quatre narrateurs sont tous des admirateurs de Céline<sup>5</sup> qui racontent avec bouleversement le concert d'adieu que leur idole a donné juste avant son départ en congé à Las Vegas pour sa première grossesse. La narration et le jeu s'éloignent graduellement de ce réalisme déjà un peu caricatural, celui de raconter à plusieurs personnes une même histoire en l'actualisant avec expressivité, pour glisser vers le surnaturel, vers des personnages et des

<sup>3</sup> Ruth Amossy, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991, p. 14.

<sup>4</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 309-310. Ce style « rhapsodique » est aussi désigné comme un « théâtre-récit » par Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2010, p. 52.

<sup>5</sup> Les patronymes de Céline et d'Isabelle sont absents du texte. Ce choix marque un prudent décalage par rapport au réel biographique, que je choisis de reproduire ici pour marquer la différence avec les personnes réelles. Il me semble aussi y voir une imitation sarcastique d'un style journalistique fréquent au Québec, avec lequel les personnalités publiques, en particulier les femmes, sont désignées avec familiarité par leur seul prénom.



épisodes monstrueux. Le caractère onirique de la pièce se révèle graduellement, par le chevauchement du récit du drame de Céline avec celui du drame d'Isabelle. Son invraisemblance rend secondaire la part de réalité factuelle de ces drames inspirés du réel, pour révéler un autre drame, c'est-à-dire le *drame-de-la-vie* de quatre consommateurs de nouvelles anonymes. Proches de types sociaux au bas de l'échelle économique, ils travaillent ensemble dans un Wal-Mart où ils sont respectivement le Gérant, la Préposée, l'Étalagiste et une caissière prénommée Caro.

La progression dramatique de la pièce se déroule en dents de scie imprévisibles, moins selon le poids objectif des faits racontés que selon leur pouvoir de résonance sur les quatre rhapsodes. Malgré l'absence de division explicite en scènes ou en tableaux, des ruptures dans le récit découpent la pièce en quatre quarts de même longueur<sup>6</sup>. La première partie concerne strictement l'histoire de Céline, la troisième partie, seulement celle d'Isabelle et, entre elles, la deuxième partie est un virage cauchemardesque qui télescope les deux univers. Dans cette partie, la chambre fastueuse de Céline à Las Vegas devient graduellement la chambre miteuse d'Isabelle séquestrée par sa famille. La fausse couche entièrement fictive de la grossesse de Céline est le point de bascule vers la tentative d'avortement maison d'Isabelle. La quatrième partie révèle quant à elle le contexte d'énonciation des récits précédents, c'est-à-dire une journée dans le magasin où travaillent les quatre lecteurs de journaux et de magazines. Dans la salle de lunch, ils ont pu lire un journal qui juxtaposait les deux histoires en question. La mise en page des deux nouvelles l'une à côté de l'autre, dans cette partie, fournit un prétexte à leur rapprochement dans le rêve de Caro. Les transitions narratives sont facilitées par le fait que chaque narrateur cite les répliques et narre les actions d'un personnage de son sexe et de sa tranche d'âge parmi les nombreux personnages secondaires. Par exemple, le Gérant et la Préposée, plus âgés, incarnent et narrent les gestes du « Père de Céline » et de la « Mère de Céline », alors que l'Étalagiste se projette dans le rôle d'un « Frère de Céline ». Dans la deuxième partie, ces trois fonctions familiales deviennent subtilement liées à Isabelle : le père, la mère et le frère d'Isabelle. La transition est subtile : les narrateurs cessent de redire

---

<sup>6</sup> Ces parties couvrent de 18 à 20 pages, si on les calcule en fonction de points de rupture aux pages 28, 45 et 65.

les compléments « de Céline » jusque-là abondamment répétés, ce qui rend équivoques les mots *père, mère et frère*.

La trame narrative est construite à rebours, car le rêve agit comme un remodelage intérieur de la vie passée, déjà vécue. Les associations créatives d'idées et d'images, par analogie, permettent aux quatre rhapsodes de raccommorder des histoires étrangères l'une à l'autre, ce qui permet de faire primer l'analyse de ces analogies signifiantes sur la compréhension narrative et sur la vraisemblance. Aussi, prendre un drame à l'envers de son ordre temporel, à « contre-vie<sup>7</sup> », le désamorce et favorise la réflexivité. Cela attire l'attention sur un autre drame, essentiellement psychologique. Plus la pièce avance, plus le monologue choral est interrompu par des monologues de Caro, qui servent graduellement à révéler la cohérence globale de la pièce. On y découvre que toute la pièce est en fait le rêve de l'un des quatre personnages, qui effectuerait un transfert de ses voix intérieures sur celle de ses collègues. Comme ces figures lui sont familières, elles sont chargées dans son rêve d'incarner sporadiquement diverses apparitions. La troisième partie, où l'histoire d'Isabelle n'est plus confondue à celle de Céline, est encadrée par deux monologues de Caro. À ces deux moments, il semble nécessaire pour Caro de suspendre le partage du récit à quatre voix pour mieux en reprendre le contrôle. Dans le monologue qui introduit la quatrième partie, Isabelle, hospitalisée, vomit dans les toilettes et se regarde pour la première fois dans le miroir. Elle se voit soudain comme Caro, avec son uniforme bleu et son épinglette. La scène où Isabelle se trouve dans les toilettes de l'hôpital est alors réinterprétée comme celle de la caissière qui vomit dans les toilettes de la salle des employés en sortant d'un long rêve éveillé.

On comprend alors à rebours pourquoi les didascalies désignent dès le début de la pièce Caro comme « Oracle » et que la note liminaire indique de lui faire porter une épinglette avec une énigmatique inscription : « **ORACLE** » (F, 9). L'élément déclencheur de sa rêverie est le moment où, en regardant le miroir, elle se perçoit comme douée d'une connaissance magique : « Tu peux voir l'épinglette de ton nom dans le miroir, lire les lettres de ton nom, précédée de ton numéro d'employé : 31CARO. À l'envers, ça fait ORACLE. » (F, 65) Le hasard typographique qui lui fait révéler ce mot est le point de glissement qui autorise Caro à

<sup>7</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 78.

diriger, en rêve, un récit choral mystérieux, dans lequel elle se confère l'omniscience du vécu intime d'Isabelle et de Céline. Le mot « oracle » est d'ailleurs défini en note liminaire comme « Qui s'exprime avec autorité [...] Annonce, décide, détermine » (F, 7<sup>8</sup>). Un peu comme le coryphée d'un chœur, la narratrice principale lance une réplique impérative et extradiégétique qui ouvre la pièce, « Commence », qui déclenche le récit collectif des trois autres, auquel elle joindra sa voix. La figure de l'oracle est néanmoins ambivalente. Si les didascalies désignent toujours Caro comme l'« Oracle », c'est peut-être parce qu'elle serait totalement aliénée par cette fonction de transmission d'une parole prophétique. Elle agit tel un avatar de Céline et d'Isabelle qui parlent à travers elle, qui se substitue à son identité. Les actions de vomir de Caro et d'Isabelle semblent faire d'elles « ces êtres vidés de leur substance par le spectacle médiatisé du monde, lequel s'est infiltré dans leur intimité<sup>9</sup>. » Il y a en fait un double enchâssement, un détour : pour se mettre dans la peau de Céline et s'en rapprocher davantage, Caro s' imagine dans la peau d'Isabelle, qui elle-même s' imagine totalement annihilée en Céline, selon l'invention de la narratrice, pour mieux survivre psychologiquement à une violence extrême. Le drame de Caro est grossi à la loupe par celui d'Isabelle. Ce drame est celui du spectateur médiatique tel que pensé dans la citation de Guy Debord placée en exergue : plus Isabelle contemple, selon Caro, moins elle vit<sup>10</sup>.

Cependant, pour suggérer que Caro, dans la pièce, est dans un processus de désaliénation et pour convier le lecteur ou le spectateur à s'y identifier, ses monologues, ainsi que quelques répliques du récit choral, emploient des adresses indirectes au lecteur ou au spectateur. La narratrice parle abondamment au « tu », mais au sujet d'elle-même, comme si elle était incapable de révéler sa subjectivité sans passer par un effet de miroir. Ce procédé

<sup>8</sup> La présentation des quatre personnages en didascalie liminaire s'inspire de définitions de dictionnaire pour chacun de leur titre, soit les mots « préposée », « gérant », « étalagiste » et « oracle ».

<sup>9</sup> Marie-Christine Lesage et Audrey-Anne Cyr, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 35.

<sup>10</sup> « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont pas à lui, mais à un autre qui les lui représente. C'est pourquoi le spectateur ne se sent chez lui nulle part, car le spectacle est partout. » Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, fragment n° 30, p. 31, cité dans Olivier Choinière, *Félicité*, op. cit., p. 5.

grammatical est courant dans la langue familière. Les études d'ethnolinguistique observent que ce *tu* réactive l'indéfinition du discours, devenue banale avec le pronom *on*, tout en impliquant plus vivement l'interlocuteur<sup>11</sup>. Le *tu* représente aussi un compromis entre le déni de responsabilité et la reconnaissance de ses faiblesses, car il permet de parler de soi par le détour d'un effet de miroir grammatical, c'est-à-dire en « sauvant la face » (« *a face-saving strategy*<sup>12</sup> »). À partir du monologue charnière qui ouvre la quatrième partie, Caro continue d'employer le « tu », mais pour raconter sa propre vie au travail. Cela est symptomatique de la prise de conscience lente et partielle que permet le « tu » équivoque.

Les monologues de Caro en quatrième partie tentent d'expliquer l'aliénation d'Isabelle par la violence qu'elle subissait. La protagoniste y amorce sa compréhension qu'elle-même s'aliène dans l'idolâtrie de la vedette pour fuir une situation de violence, c'est-à-dire le mépris et le rejet de ses collègues, qui la conduisent à s'isoler. L'identification de Caro aux autres femmes est moins fusionnelle, puisqu'elle s' imagine pouvoir rencontrer Céline et Isabelle, plutôt que de se projeter en l'une d'elles. À sa caisse, Caro sert Céline elle-même, qu'elle est la seule à reconnaître derrière ses lunettes fumées. Elle ne la fait pas payer puisque « c'est l'occasion pour [elle] de lui rendre tout l'amour qu'elle [lui] a donné » (F, 70). Caro subtilise alors dans son sac à main, à partir de son présentoir de caisse, un DVD de Céline que cette dernière lui autographie. Le Gérant convoque la voleuse à son bureau et la congédie. La pause de lunch est ainsi la dernière de Caro. Malgré la haine de ses collègues, satisfaits d'apprendre son départ, elle parvient à vivre cette exclusion définitive dans le bonheur le plus extatique. Dans le monologue final, elle raconte un rapprochement encore plus invraisemblable avec Céline : à son retour de pause, son idole l'invite à l'accompagner sur scène. L'invraisemblance peut signaler l'ampleur de l'aliénation de Caro, à un détail prêt : elle y utilise soudain le « je ». Comme elle utilisait auparavant toujours le « tu » indéfini pour parler d'elle-même, cette subjectivité nouvelle semble plutôt marquer une désaliénation encore plus achevée. À la fin de la pièce, la fabulation serait donc décidée par un sujet conscient de l'irréalité et de la fonction compensatoire du jeu de rêve.

<sup>11</sup> Aidan Coveney, « Anything you can do, tu can do better : *Tu* and *vous* as substitutes for indefinite *on* in French », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7, n° 2, mai 2003, p. 166-173.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 168.



*De l'émoi médiatique à la félicité normative*

Ainsi, l'enjeu du *drame-de-la-vie* de la pièce réside dans cette question : à quel point et pourquoi y a-t-il tout de même dépendance de Caro envers un oubli de soi dans le mythe médiatique, même après une prise de conscience? (n.113-114, chap.1) Ce lien de dépendance des lecteurs ordinaires de magazines et de journaux apparaît comme le moteur invisible du drame, rendu graduellement visible au cours de la pièce. Les deux histoires médiatiques racontées forment des tranches de vie dont l'émotivité spectaculaire éclipse la propre vie de leurs narrateurs. Pour que le travail de projection des spectateurs médiatiques sur ces figures ne soit pas pleinement transitif, transparent et invisible, la pièce restitue l'épaisseur de leurs interventions subjectives, d'où le style complexe des personnages-rhapsodes. Le résultat est un récit surchargé sur le plan psychologique, donc pas aussi radicalement vide que le théorise Debord : « La condition de vedette est la spécialisation du vécu apparent, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur<sup>13</sup> [...] ». Les narrateurs s'efforcent de remplir les trous laissés par les médias dans ces histoires superficielles. Les corrections et les désaccords des quatre narrateurs sur des détails montrent que le récit est lacunaire dans leur mémoire, qu'ils y projettent ce dont ils souhaitent se souvenir au moment même de le raconter ensemble. Ils ont donc un certain pouvoir, paradoxal, sur leur besoin addictif en émotions fortes.

Lors de l'annonce du départ de Céline, « la Journaliste » et « le Photographe » dont les narrateurs parlent jouent un rôle d'alter ego chez qui projeter leurs émotions. De façon spéculative, ils utilisent le verbe « penser » comme incise pour rapporter les répliques intérieures que ces employés des médias plutôt laconiques se seraient dites en présence de Céline. Par exemple, selon la Préposée, « “Céline prendrait une pause d'un mois que ça serait comme dix ans, elle reviendrait après dix ans que ça serait comme si elle était jamais partie”, a pensé la Journaliste » (F, 14). La pièce caricature par le fait même l'intériorisation de la norme selon laquelle il est inévitable d'être bouleversé devant la vedette, y compris pour les professionnels des médias. Avec une exagération rendue comique par la redondance et par un effet de gradation, le chœur raconte que Céline, par ses moindres gestes et paroles, a fait

<sup>13</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, fragment n° 60, p. 55.

perdre aux journalistes tous leurs moyens : « Les journalistes en sont tombés à genoux [...] Le Photographe voulait prendre une photo, mais il pleurait trop [...] Céline lui a demandé : “Veux-tu être mon photographe de maternité?” et le Photographe a pleuré. [...] la Journaliste a pleuré [...] Et la Biographe a pleuré [...] et le Photographe a pleuré. » (F, 13-20) Les représentants des médias parviennent ainsi à poser quelques questions et à prendre quelques clichés, mais des poussées de larmes incontrôlables sous l'effet de Céline leur coupent la parole. Que ces larmes soient authentiques ou non, qu'elles soient ou non une déformation de la mémoire des quatre admirateurs, il n'en demeure pas moins que le journalisme culturel apparaît comme un pur spectacle cathartique.

Cette couverture médiatique centrée sur la psychologie d'une personnalité publique me semble être une autre déclinaison de la stratégie abordée à la fin du chapitre précédent, qui consiste à accorder suffisamment d'attention à l'intimité de certaines personnes dans l'espace public pour éclipser toute autre chose. Dans *Félicité*, les deux récits d'inspiration médiatique mettent l'accent sur les émotions et les épreuves vécues dans l'intimité de deux femmes, sans qu'aucune dimension politique justifie que ces informations privées soient livrées à la connaissance du public. Le récit de la mort utérine, qu'il s'agisse ici de la fausse couche d'une vedette ou d'un avortement maison, joue un rôle symbolique fort dans la publicisation de ce qui est le plus intime et émotif. Laureen Gail Berlant souligne que la figure du fœtus a joué, depuis les années 1980, une fonction fondamentale dans la récupération conservatrice de la politisation de l'intime (n. 36, chap. 4). Le féminisme avait fait en sorte de politiser des enjeux de la sphère privée, notamment le droit à l'avortement ainsi que la violence conjugale et familiale, des enjeux que le drame d'Isabelle rappelle bien indirectement. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, selon Berlant, les mouvements conservateurs auraient surinvesti les thèmes intimes dans les discours publics de façon à diluer, par effet de symétrie, le sens de ce qui est politique. Bien que la vie personnelle soit devenue politique, l'espace politique serait devenu *une sphère publique intime* qui ne s'intéresserait qu'à la vie des personnalités publiques sous une dimension personnelle et sentimentale. *Félicité* me semble témoigner de cette tendance, puisque les souffrances intimes de l'une et l'autre des deux figures féminines demeurent apolitiques. Cela est le plus visible chez Céline, qui collabore volontairement à cette publicisation de ses sentiments privés. Alors que son frère

est auprès d'elle pour la consoler de sa fausse couche, l'Étalagiste laisse entendre que c'est plutôt elle qui rassure son frère. « *Étalagiste*. [...] Elle lui flatte le bras, elle lui dit : "Je pense aux enfants malades et j'ai moins mal", mais lui ose plus la regarder [...] » (F, 30). La compassion générale de Céline sans lien avec le type de souffrance qu'elle-même traverse semble ici plutôt factice au point de mettre son frère mal à l'aise. Elle donne à imaginer une vedette qui continue d'improviser son discours médiatique comme par réflexe, même à l'abri des journalistes, en dressant des analogies entre sa vie intime et des enjeux publics trop vagues pour être vraiment politiques.

La pièce critique donc cette médiatisation de l'émotivité intime et, également, elle interroge sa demande de la part du public. Dans un premier temps, le travail de Choinière est de montrer en quoi la surmédiatisation d'une vie privée de vedette est liée à la compréhension du bonheur et du malheur. Ces notions sont sujettes à une évaluation subjective, mais elles sont essentielles pour penser l'histoire, la petite comme la grande, puisque les unités minimales de tout récit comprennent des *revers de fortune*, de la fortune vers l'infortune, ou inversement<sup>14</sup>. À première vue, le quotidien de Céline est heureux, celui d'Isabelle est malheureux. Pourtant, les péripéties que la vedette traverse ont priorité dans l'ordre du récit et ils mobilisent beaucoup plus l'apitoiement des narrateurs que celles de l'autre femme. Le choix du titre « *Félicité* » signale l'importance que veut accorder Choinière à la question du bonheur. Cette pièce apparaît comme le prolongement d'une exploration de ce thème commencée auparavant avec *Jocelyne est en dépression*<sup>15</sup>. L'auteur avait alors annoncé l'influence du livre *L'euphorie perpétuelle* sur son écriture<sup>16</sup>. Dans cet essai, Pascal Bruckner s'attaque au concept de bonheur en tant que norme, comme une contrainte sociale forte, mais

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 72-73.

<sup>15</sup> Olivier Choinière, *Jocelyne est en dépression : tragédie météorologique*, Montréal, Dramaturges, 2002, 67 p.

<sup>16</sup> « Olivier Choinière est resté marqué par sa lecture de *L'euphorie perpétuelle*. Essai sur le devoir de bonheur du rabat-joie Pascal Bruckner. "Aujourd'hui, on confond bonheur et fun. Le bonheur, c'est d'être sur une plage, de prendre un verre, de bien manger, de fêter, de baiser. Dans une telle idéologie, l'hiver et tous ses aléas viennent drôlement froisser la belle image du bien-être total. Dans la pièce, on part d'éléments triviaux et d'expressions très ordinaires comme 'chialer', etc., mais chaque mot est un détail, un indice, la pointe de l'iceberg d'un grand malheur qui se cache derrière." » Ève Dumas, citant Olivier Choinière en entrevue, « Hiver précoce. Olivier Choinière cause météo dans sa nouvelle pièce, *Jocelyne est en dépression* », *La Presse*, 6 août 2002, p. C1.

équivoque. Si la gravité que le chœur de *Félicité* accorde aux drames lus dans les journaux paraît incohérente, cette appréciation est toutefois cohérente avec la théorie de Bruckner :

la clarté du malheur a disparu, celui-ci conquiert et envahit tout ce qui n'est pas plaisir et strict plaisir, progresse en phagocytant des états, des émotions qui ne lui étaient pas associées jusque-là. Du coup nous perdons le sens des proportions, nous haussons les plus petits désagréments au rang d'une tragédie<sup>17</sup>.

Il s'agit là d'une observation corollaire à la thèse principale, que *Félicité* illustre également, soit que le devoir d'être heureux aurait acquis une importance sans précédent, grâce à l'influence des médias qui, en plus, favorisent certains modèles de réussite en la matière. En insistant sur le moindre moment anecdotique de la vie des vedettes, les médias s'intéressent moins à des événements d'actualité qu'à leur manière d'être : « Les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société<sup>18</sup> ». La structure de *Félicité* donne à penser une telle normativité, car ce n'est qu'après avoir longuement observé d'un point de vue choral le quotidien de Céline puis celui d'Isabelle que la pièce revient au premier niveau de la fiction, celui de Caro.

Aussi, la forte dépendance contemporaine à des modèles extérieurs à soi amène Bruckner à déplorer ceci : « nous constituons probablement les premières sociétés dans l'histoire à rendre *les gens malheureux de ne pas être heureux*<sup>19</sup>. » Le Gérant, la Préposée et le Photographe ont le plus souvent un ton aigri, maussade, surtout à la fin de la pièce, lorsqu'ils racontent leur propre situation dans le magasin. Ils paraissent dépendants de la félicité contagieuse attribuée à Céline, dont le récit leur procure une extase caricaturale et éphémère en début de pièce. Le bonheur par procuration est aussi mis en contraste brutal avec le malheur d'Isabelle, en particulier lorsque celle-ci se fait lire un vieux magazine par son Père et sa Mère, eux-mêmes cités par le Gérant et par la Préposée. Dans ce contexte, les titres de magazine et les légendes de leurs photos prennent un sens différent de celui de leur première occurrence :

<sup>17</sup> Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, coll. « Livre de poche », Paris, Librairie générale française, 2002, p. 224.

<sup>18</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., fragment n° 60, p. 55.

<sup>19</sup> Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle*, op. cit., p. 86. L'auteur souligne.



« CÉLINE ET RENÉ FONT LA GRASSE MATINÉE » [...] « JE VEUX QUE MON ENFANT SACHE À QUEL POINT IL A ÉTÉ ATTENDU, DÉSIRÉ » [...] « À QUEL POINT SON PÈRE AIMAIT SA MÈRE, SA MÈRE AIMAIT SON PÈRE » [...] « À QUEL POINT TOUTE LA FAMILLE S'AIMAIT ET L'ATTENDAIT. » [...] « JE SUIS UNE FEMME COMBLÉE. » [...] « CÉLINE PORTE DU CHANEL. » [...] « CÉLINE A DES PROJETS DE FILMS. » (F, 48-50)

La félicité ici verbalisée n'est pas seulement l'image de façade du bonheur de la vedette, elle devient autant d'antiphrases signifiant le contraire absolu de ce qui est dit : ce qui se fait dans le lit d'Isabelle n'a rien d'une grasse matinée paisible, le fœtus d'Isabelle n'est pas désiré, elle-même comme enfant est détruite par des années de violence, toute sa famille se déteste, etc. Ce contraste et la violence de la vocifération (les majuscules) soulignent l'aspect autoritaire, normatif, que contiennent implicitement les assertions sur la vedette. Les mots « Je veux que mon enfant sache », dans le cadre public d'un média, deviennent implicitement « Je veux que tout le monde sache ». Situer la lecture de la vie des vedettes dans un contexte criminel sordide sert donc de puissant révélateur de l'aspect normatif, voire psychologiquement coercitif, du style des magazines mondains. Évaluée à l'échelle d'un niveau de bonheur extrême auquel on nous somme de croire, la valeur relative d'une situation tragique ou d'un quotidien médiocre devient encore plus insupportable pour qui s'y trouve plongé. Or, pour ceux qui ne vivent pas de malheurs ni de succès extraordinaires, les faits divers servent à remédier au déséquilibre causé par la surmédiation des vedettes : « la contemplation quotidienne des horreurs du monde au journal télévisé peut avoir un effet apaisant [...] Consolation par comparaison : nous avons besoin du désastre d'autrui pour nous aider à supporter le nôtre et constater qu'il y a toujours pire ailleurs, que notre condition n'est pas si cruelle<sup>20</sup>. »

Cette consolation n'est pas strictement passive, en particulier si l'on considère le jeu de rêve comme une activité créative de Caro. Les médias s'arrêtent à la porte de la maison de Las Vegas et la suite de ce qui se passe dans la vie privée n'est connue que par bribes. Or, le chœur n'hésite pas à inventer la suite à sa guise et à s'écarter de l'histoire réelle. Selon son invention, la félicité absolue connaît une chute : le récit de Céline évolue vers une fausse couche et vers d'autres péripéties cauchemardesques induites par le télescopage avec l'univers d'Isabelle. Même s'il s'agit d'inventions, cette suite de l'histoire s'inspire du

<sup>20</sup> Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle*, op. cit., p. 135.

rapport ambivalent des médias envers le bonheur normatif des vedettes. Dans un encadré intitulé « La chute des étoiles », Bruckner affirme que, pour répondre à la demande populaire, les médias préfèrent traiter des *vedettes* lorsque leur bonheur est entaché :

Pourquoi scrutons-nous avec une curiosité malsaine les liaisons, les ruptures, les deuils de ceux qu'on appelle les stars? C'est que ces êtres hors du commun [...] ne sont vénérés que pour être ensuite ramenés au niveau commun. Condensant sur eux la plus vaste quantité de désir social, ils devraient avoir pour fonction de nous soustraire à l'empire de la monotonie; mais ils ne le perturbent que pour mieux le confirmer. [...] De là notre délectation amère de les voir frappés des mêmes maux que nous. Ces *happy few* censés sublimer notre destin, nous arracher à nos soucis ridicules, à nos malheurs insignifiants nous prouvent qu'aucune caste ou classe supérieure ne connaît la béatitude, seul apanage des dieux<sup>21</sup> [...] »

En somme, la médiatisation de la vie des vedettes suscite le rêve d'ascension sociale, sur lequel repose le capitalisme, tout en minimisant paradoxalement l'attrait de ces sommets pour éviter un trop grand mécontentement à l'égard du système.

Cette analyse ne serait pas complète sans une perspective féministe. Ruth Amossy montre que ce message contradictoire fait surtout loi pour les vedettes féminines :

La star est priée de refléter le faste d'Hollywood [ou de Las Vegas], d'un côté, et d'exhaler les souffrances d'une faible femme écrasée par sa position, de l'autre. Le *glamour* et l'échec (divorces, séparations, alcoolisme, folie, deuil et mort) sont les deux revers de la même médaille. Le public veut les voir tous deux et, dans son impatience, il échoue à percevoir la nature récurrente et banale du schéma<sup>22</sup>.

Amossy explique qu'il y a alors apparence de conflit dans les médias entre, d'un côté, une certaine image officielle de la vedette et, de l'autre, des révélations qui contrediraient cette image et révéleraient la vraie femme. Or, qu'il s'agisse de la biographie officielle, d'une biographie non autorisée ou de l'autobiographie, qu'il s'agisse d'une presse pour les admirateurs ou de la presse à scandales, le premier stéréotype est le plus souvent contrebalancé par un autre stéréotype tout aussi réducteur quant à l'identité réelle. Par exemple, la femme fatale serait en fait une fille ingénue, ou l'inverse; la mère aimante serait en fait une séductrice, ou l'inverse, etc. Sans ces conflits d'images, les médias seraient sans histoire au sujet des vedettes, du moins, tant qu'ils se refusent à vraiment parler des œuvres

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 210-211.

<sup>22</sup> Ruth Amossy, « L'autobiographie des stars hollywoodiennes », dans *Les idées reçues*, op. cit., p. 165.

en elles-mêmes. Le stéréotype par défaut observé par Amossy est celui de la divinité olympienne : « Celui-ci, massivement diffusé et divulgué, dessine dans l'imagination du spectateur moyen l'image quasi divine d'un être voué au loisir, à la dépense et à l'amour<sup>23</sup> ». Dans *Félicité*, le chœur des admirateurs ainsi que les journalistes qu'ils citent s'extasient de voir à quel point cette face de la vedette se concilie à merveille avec ses autres faces, contradictoires, mais tout aussi stéréotypées. Alors que le spectacle d'adieu est décrit comme d'un charme presque divin, par miracle, la vedette sait ensuite contredire son stéréotype aphrodisiaque : « Céline est apparue pour la conférence de presse, en jeans pis en chandail – un chandail ample, tellement – simple. Les journalistes en sont tombés à genoux » (*F*, 13). Tout le long du récit, le chœur s'étonne de découvrir une Céline capable de demeurer ordinaire malgré le luxe de Las Vegas, désirant être mère et épouse à la maison malgré son succès professionnel fulgurant. Caricatural et redondant, cet étonnement ne peut que s'user, de manière à être reçu avec un humour distancié par le public de la pièce déjà familier de cette image publique de la vedette.

Dans la perspective de l'essai de Bruckner, cette contradiction des critères du bonheur est possible grâce au poids persistant de leur héritage chrétien. Le terme qui donne son nom à la pièce appartient d'ailleurs au lexique spécialisé de la religion. Du point de vue de la société de consommation laïque, le bien-être matériel est synonyme de bonheur, cependant, le mythe chrétien d'une opposition entre les jouissances matérielles et la félicité ascétique continue de véhiculer l'idée contraire. La simplicité, la modestie et les valeurs familiales de Céline Dion s'inscrivent dans cette facette du bonheur chrétien traditionnel. Cependant, elle parvient aussi à intégrer à son image publique les facettes plus modernes du modèle dominant. Line Grenier, s'inspirant de Leo Braudy, explique la popularité mondiale de Céline Dion par le fait que sa figure publique réactualise et concilie trois grands récits du succès qui sont classiques dans l'Occident moderne. En une seule tirade, l'Étalagiste parvient à faire miroiter les trois facettes du prisme de ce succès mythique comme si elles rayonnaient tous trois de la moindre parole de son idole :

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 165, se référant à Violette Morin, « Les Olympiens », *Communications*, n° 2, 1963, p. 105-121.

Le Photographe avait devant lui l'adolescente qui a chanté pour le pape, le Photographe avait devant lui « LA VOIX DU BON DIEU », la plus belle voix du monde, le Photographe avait dans son objectif le succès et la réussite internationale, mais quand le succès et la réussite internationale lui ont dit : « Tu veux que je me place comment? », comme si elle avait jamais fait ça, comme si c'était la première fois, en rougissant presque, le Photographe avait devant lui « LA PETITE FILLE DE CHARLEMAGNE », l'amie d'enfance avec qui il avait été à l'école, et le Photographe a pleuré. (F, 20)

On reconnaît ici d'abord « le récit de la grande voix<sup>24</sup> », c'est-à-dire que la vedette dépasse tous les sommets parce qu'elle est porteuse d'un talent divin dès la naissance. La réplique de l'Étalagiste évoque sur ce point les débuts de Céline Dion à l'âge de treize ans, dont le premier album portait le titre « La voix du Bon Dieu », ce qui suggère à la fois une voix au service de Dieu et une voix d'une beauté divine. Puis, en reprenant très clairement « le succès et la réussite internationale » comme métonymie de Céline, à la fois comme complément (ce qui est plus usuel) et comme sujet s'adressant à lui, le Photographe montre grossièrement à quel point Céline est devenue une image de marque, une industrie qui sert de symbole de réussite en affaires. Il y a là implicitement « le récit de la machine aux grands moyens<sup>25</sup> », à savoir que la vedette ne serait que le produit artificiel d'un système de production et de promotion porté par une équipe d'artisans de l'ombre. À ce récit en compétition avec l'autre s'ajoute le récit de la « victoire du mal-nanti<sup>26</sup> ». L'Étalagiste appelle soudain Céline « LA PETITE FILLE DE CHARLEMAGNE », un surnom qui évoque ses origines modestes et le rapport très familier (comme une « amie d'enfance ») du public envers elle, en tant que jeune chanteuse à ses débuts (le mot « petite »). Ce passé demeure vivace dans son image, en particulier au Québec, malgré une première pause de l'artiste qui a amorcé en 1985 son changement d'image<sup>27</sup>. Il est tenace parce que le récit de la « victoire du mal-nanti » s'inscrit dans un autre récit fortement valorisé, qu'on désigne comme le Rêve américain, soit la possibilité héroïque de gravir seul l'échelle sociale du plus bas échelon au plus élevé.

<sup>24</sup> Line Grenier, « Global Pop on the Move : The Fame of Superstar Céline Dion within, outside, and across Quebec », *Australian-Canadian Studies : A Journal for the Humanities & Social Sciences*, vol. 19, n° 2, 2001, p. 42. Je traduis.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 42. Je traduis.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 43. Je traduis.

<sup>27</sup> Andrea Oberhuber et Richard Poulin, « Mondialisation et identité québécoise : le phénomène de l'exportation culturelle – les exemples de Luc Plamondon et de Céline Dion », *Action nationale*, vol. 90, n° 7, septembre 2000, p. 59, 62 et 66.



Ce dernier mythe du succès, surtout dans le cas ici étudié, implique la croyance que l'identité première de la vedette demeure intacte, c'est-à-dire ses origines québécoises catholiques et modestes. Elle conserve une personnalité humble et sensible à l'égard des défavorisés et cette image est alimentée par ses œuvres caritatives (la Fondation Céline Dion). Bref, ce récit est fort, parce que son point d'origine permet de préserver un fond de morale traditionnelle autrement difficile à concilier avec le point d'arrivée, qui est l'imaginaire du succès financier. *Félicité* retient surtout l'idée — qu'elle exacerbe pour en montrer l'aspect invraisemblable — de la pleine accessibilité de la vedette pour les gens ordinaires. D'impressionnants efforts ont été faits pour véhiculer cette impression d'accessibilité, jusqu'à l'architecture du Caesars Palace, qui a été construit spécialement pour le spectacle de Céline Dion, *A New Day...*, présenté à temps plein dans cette salle de mars 2003 à décembre 2007, sur lequel se termine *Félicité*. Erin Hurley se penche d'ailleurs sur l'effet nouveau obtenu pour ce spectacle, qu'elle désigne comme « l'expérience Céline » : « La sensation d'avoir Céline Dion "chantant juste pour moi/à moi" dans une salle logeant 4 000 personnes est atteinte, momentanément peut-être, par la combinaison des technologies architecturales et sonores qui alimente l'impression d'une présence scénique. » Or, Hurley déplore la démesure de ce simulacre et de la performance artificielle de la chanteuse :

Si la personne de Céline Dion est assurément parfaitement humaine, son insistance répétée sur son "humanité" — ses références continues à ses émotions, au fait qu'elle est une mère ordinaire, sa persistance à rappeler ses débuts modestes et ainsi de suite — semble d'autant plus mettre en lumière la nature factice de l'institution *Céline*<sup>28</sup>.

Bref, selon Hurley, il y a surenchère, car la proximité est trop grande pour être vraie. Dans cette perspective, comment ne pas prendre comme une fabulation encouragée par les simulacres de l'industrie du spectacle une Céline qui passe à la caisse d'un Wal-Mart « *Incognito* » (F, 70) — comme sa chanson de 1987 signée par Luc Plamondon —, ou encore qui se laisse attendrir par les lettres d'une admiratrice malade et misérable, Isabelle, au point d'en remercier la messagère, Caro, en partageant la scène de Las Vegas avec elle? Le jeu de rêve permet de grossir un peu plus l'écart invraisemblable entre les facettes de la figure imaginaire de Céline pour mieux en révéler la structure mythique. Comme pour le grand

<sup>28</sup> Erin Hurley, « Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation », *L'Annuaire théâtral*, n° 45, printemps 2009, p. 38.

mystère du Christ, la chanteuse semble divine, c'est-à-dire omniprésente et toute-puissante, mais tout en conservant son humble nature humaine.

Bruckner dénonce la persistance d'un tel esprit religieux dans les modèles dominants de bonheur. Il déplore ceux qui tiennent à voir du positif, comme de la compassion, dans la mort et la souffrance, comme si ces dernières ne pouvaient qu'apporter un enrichissement par un retour de balancier. Or, pour lui, « renverser le grand malheur en un grand bonheur [...] est une autre forme de déni<sup>29</sup> ». Cette interchangeabilité du bonheur et du malheur selon l'attitude intérieure peut être observée chez Caro, qui minimise les souffrances d'Isabelle en les ramenant au niveau de ce qu'elle-même subit :

« Mais comment Isabelle a-t-elle pu survivre à toutes ces années de torture? », demande en fin d'article le journal. Facile. [...] Le plus dur, c'est d'entendre les autres penser. Le plus dur, c'est de voir ce qu'ils voient. Quand Isabelle a fini de vomir, elle se lève et marche vers le miroir. Ça, c'est difficile. [...] À partir de là, tout est facile. Parce que dans le miroir, Isabelle se voit pas. Isabelle voit Céline. Dans le miroir, Isabelle voit juste Céline – sa loge –, Céline qui se maquille dans sa loge. (F, 80)

Ici, le rapprochement de Céline avec Isabelle est facilité par un dénominateur commun, leurs ressemblances à toutes deux avec le Christ, qui termine sa vie en martyr. Caro a cette compréhension d'Isabelle, car elle-même sublime sa souffrance intérieure par la pensée. Or, l'aplanissement de la situation des trois femmes en un martyr comparable demeure très douteux pour les lecteurs et les spectateurs de la pièce. Il trahit un aveuglement égocentrique de Caro, qui ne voit à travers Isabelle que son propre mal-être. On reconnaît chez Caro la croyance en l'autosuggestion comme moyen suffisant pour atteindre le bonheur, peu importe sa situation matérielle, ce qui est le genre de messages de psychologie populaire contre lesquels Bruckner réagit en rabat-joie. Insister pour croire qu'on peut choisir intérieurement d'être heureux dans une situation de martyr revient à favoriser la résignation plutôt que la résistance aux situations injustes. Choinière dresse ici de cette idée un portrait inquiétant, puisque la survie d'Isabelle et le maintien artificiel de son bonheur ne sont possibles qu'au prix d'une aliénation totale : elle ne se voit plus du tout, elle « voit juste Céline ». En somme, l'idée que les figures médiatiques sont investies d'une valeur mythique parce qu'elles s'appuient sur des traits traditionnels chrétiens apparaît comme une régression dangereuse.

<sup>29</sup> Pascal Bruckner, *L'euphorie perpétuelle*, op. cit., p. 259.

### *La messe médiatique*

Cette régression religieuse dans le rapport aux médias que *Félicité* met au jour va plus loin encore et mérite donc un développement. La forme chorale de *Félicité* suggère d'abord que leur *spectacle* s'assimile à une activité religieuse, à un opium du peuple. Cette conception est héritée de Guy Debord, qui inscrit sa thèse dans une analyse marxiste de la société : « Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse<sup>30</sup>. » L'effet de sacré provient notamment du nom des personnages du récit, qui sont sacralisés par leurs narrateurs, surtout le nom « Céline ». Sans cesse répété plutôt que remplacé par le pronom « elle », ce prénom semble affublé d'un pouvoir sacré, comparable au nom de Jésus répété dans une messe. De même, le texte marque par la majuscule la sacralisation des personnages secondaires qui gravitent dans l'entourage de l'idole : la Mère de Céline, le Père de Céline, le Frère de Céline, sans jamais écourter ces appellations, ainsi que « la Journaliste », « le Photographe », « la Biographe », « le Médecin californien », etc. Les articles définis suggèrent chaque fois une sorte d'unicité sacrée : la Journaliste est l'Élue, qui deviendra d'ailleurs la Biographe, la seule provenant des médias, à l'exception du Photographe, qui a accès à Céline dans le privé<sup>31</sup>. Le prénom d'Isabelle, quant à lui, est beaucoup plus discret. Ne nommer d'abord à son sujet que « la Mère », « le Père » et « le Frère » sans jamais leur accoler le complément « d'Isabelle » crée un effet de tabou, lui aussi d'aspect religieux.

*Félicité* déplore par l'ironie la grégarité de cette idolâtrie profane. De manière caricaturale, le chœur de *Félicité* prétend s'exprimer au nom de la nation entière : « ÉTALAGISTE / CÉLINE à la télévision – dans toutes les maisons / PRÉPOSÉE / Dans le salon – le monde, ça pleurerait » (*F*, 13). Je souligne ici l'adjectif « toutes », qui indique une norme à suivre par tous<sup>32</sup> et qui évoque aussi l'ubiquité d'une idole télédiffusée vue et

<sup>30</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit., fragment n° 20, p. 24.

<sup>31</sup> Cet accès exclusif à la vedette en tant que journaliste et en tant que biographe, donc à la fois comme réceptrice extérieure et comme productrice associée, évoque le rôle joué par Julie Snyder comme intervieweuse privilégiée, comme directrice de production de plusieurs documentaires biographiques sur la vedette (Productions J) et comme conjointe de Pierre-Karl Péladeau, qui a été jusqu'à 2014 le dirigeant des médias de Québecor qui en assurent la couverture. Pour constater la confusion de ces rôles de partenaire d'affaires et de journaliste, on lira par exemple avec un œil averti Steve Martin, « Céline. Sa vraie vie à Las Vegas », *7 Jours*, vol. 23, n° 24, 6 avril 2012, p. 6-14.

<sup>32</sup> Le dernier spectacle avant la pause de Céline Dion a eu lieu à la date hautement symbolique du 31 décembre 1999. Les cotes d'écoute des principales chaînes généralistes québécoises atteignent des

entendue partout à la fois. Le visionnement de la télévision, additionné de la lecture de journaux et de magazines, semble de ce point de vue avoir pris la forme d'une messe. Ce nouveau rituel remplacerait la fonction jouée par la messe d'autrefois comme rassemblement obligé. *Félicité* s'inscrit de la sorte dans la tendance que Gilbert David annonçait déjà au milieu de la décennie 1990 :

En fait, la télévision apparaît aujourd'hui, dans son imposante domination de l'espace public, comme la nouvelle église des temps postmodernes, et elle s'offre, en assujettissant tout réel aux normes de la société du spectacle, comme un immense cabaret désâmé. Pour rester vivant, le théâtre québécois n'a d'autre choix, du moins au Québec, que de combattre avec ses propres moyens et cette église, et ce cabaret<sup>33</sup>.

Pour le dire autrement, après s'être attaqué au suivisme et au dogmatisme catholiques, le théâtre s'attaque à des comportements similaires, mais transférés dans un autre cadre, celui d'une télévision qui fait office de religion nationale de substitution. Le style répétitif des récits à propos de Céline et d'Isabelle rappelle la structure narrative des Évangiles, où les mêmes mythes et les mêmes messages sont redits par quatre apôtres différents. Aussi, la narration collective très rythmée rappelle le chant choral privilégié dans les églises. L'adoration caricaturale du chœur à l'égard de Céline fait mesurer la pertinence de l'anglicisme populaire *fan* comme abréviation du mot « fanatique ». Comme pour la religion catholique autrefois, le culte de Céline Dion est renforcé par sa dimension nationaliste : il s'agit de l'une des chanteuses francophones les plus célèbres mondialement depuis le tournant du siècle, là où Choinière situe d'ailleurs sa fable, ce qui attise la fierté nationale. Ce nationalisme n'est pas sans contradictions<sup>34</sup>, implicites dans la pièce, mais néanmoins grinçantes, puisque Céline part vivre sa pause de maternité aux États-Unis. C'est un personnage absent et lointain, mais paradoxalement très présent dans le discours des personnages sur scène. Comme son message de bonheur, celui de son omniprésence est

---

sommets pour les émissions de célébration de la nouvelle année, surtout avec un changement de millénaire. Ces émissions donnent l'effet que tout le Québec communie devant la même télévision.

<sup>33</sup> Gilbert David, « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* », *Théâtre/public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 15.

<sup>34</sup> Plusieurs études universitaires qui se penchent sur le phénomène Céline Dion interrogent sa dimension nationaliste depuis le tournant de la fin de 1999 à 2003, car ce nationalisme fait l'objet de vives contestations au motif que la chanteuse québécoise serait aussi un symbole d'américanisation ou de mondialisation. Voir notamment Line Grenier, « Global Pop on the Move », *loc. cit.*, p. 31-48.



écorché par la pièce en faisant entendre à plein volume la chanson « Partout je te vois<sup>35</sup> » dans le cadre de l'histoire d'Isabelle, attachée à son lit, une technique utilisée par sa famille pour la calmer de force (F, 52).

J'ai surtout analysé jusqu'ici les deux principales figures mythifiées dans les histoires médiatiques reprises par les narrateurs. Les personnes qui assurent le relais médiatique de ces récits, c'est-à-dire notamment les journalistes, photographes et caméramans, s'effacent généralement, puisque la pièce caricature une sorte d'unanimité qui exclut l'expression d'un point de vue spécifique, que ce soit sur le bonheur ou le malheur officiel ou sur l'adoration de la vedette. Or, si la religiosité est vectrice de rassemblement, elle est aussi une force d'exclusion. Choinière en révèle la violence symbolique, car il fait poindre des contradictions de la version officielle, qui sont balayées grossièrement par les narrateurs. J'ai écrit que les journalistes servaient à ceux-ci d'alter ego pour se projeter dans un contact personnel avec Céline. Cependant, ils deviennent vite des boucs émissaires de ce désir d'accès à l'intime :

*Oracle.* Céline a pas dit qu'elle était enceinte

*Gérant.* Non, pas durant la conférence de presse, c'est un crisse de journaliste qui

*Préposée.* La Journaliste a rien dit, je veux dire elle a seulement PENSÉ que Céline était enceinte – peut-être, même si au fond d'elle, elle savait

*Gérant.* Quelqu'un en a parlé, quelqu'un a pris une photo, une photo de Céline couchée dans le lit

*Étalagiste.* C'était pas une photo du Photographe

*Gérant.* René a fait retirer la revue avec la photo – toutes les revues, de tous les dépanneurs, les magasins. Céline voulait ça INTIME » (F, 14-15)

Dans ce passage, la Préposée cherche à protéger *la* Journaliste, alors que l'Étalagiste défend de manière semblable *le* Photographe. Le ridicule de leur discours repose sur l'attribution de la curiosité coupable à « quelqu'un » de grammaticalement indéfini, alors que la Journaliste et le Photographe bénéficient d'une exception assez peu définie (sauf les articles définis « la » et « le »). À mesure que ceux-ci acquièrent plutôt arbitrairement dans le récit un accès privilégié à la vie privée de Céline, leurs collègues sont violemment exclus par le chœur :

---

<sup>35</sup> La version originale de cette chanson est parue sur l'album *Incognito* de Céline Dion, en 1987.

*Gérant.* Aucun journaliste est entré dans la chambre de Céline. Céline avait dit à René : « Je veux juste les amis, la famille. » Les journalistes ont juste vu les PHOTOS / de la chambre

*Préposée.* Pas tous les journalistes, mais LA Journaliste

*Oracle.* La Biographe

*Gérant.* O.K., la Biographe, parce que les journalistes, les journalistes en général, ils viennent aux conférences de presse ou sinon ils se font botter le cul [...] (F, 18).

Il faut bien un coupable, quelqu'un à blâmer pour le caractère profanatoire de la marchandisation de l'intimité, surtout pour celle d'une idole sacralisée. Dans le jeu de l'offre et de la demande propre à cette marchandisation, les meilleurs boucs émissaires apparaissent les journalistes. Il faut cependant les prendre en bloc, en épargnant ceux qui bénéficient d'un partenariat, d'une convergence avec les activités de l'idole.

Pour le chœur, ils sont suspects parce que parmi eux se trouvent les rares critiques culturels de journaux. Le monologue choral en évoque un brièvement dans son récit :

*Gérant.* Pis même quand ils viennent aux conférences de presse – faut faire attention qui on invite aux conférences de presse. Tu te souviens du journaliste français / qui

*Préposée.* On n'invite pas n'importe qui

*Gérant.* Exactement – le journaliste français qui avait dit à René : « Céline? Vous voulez dire Louis-Fernand Céline? »

*Préposée.* « Ferdinand » – ah, mon Dieu, oui

*Gérant.* « Louis-Ferdinand Céline? »

*Préposée.* Un acteur

*Gérant.* Et René avait répondu : « Non, pas Louis-Ferdinand, mais Céline, LA CÉLINE, la seule, l'UNIQUE », pis tout le monde avait ri pis le crisse de journaliste français avait fermé son hostie de grand yeule de Français. (F, 18-19)

De toute la pièce, ce sont ici les critiques les plus dures formulées *explicitement* contre les médias. Cependant, elles reposent avec sarcasme sur un amalgame de préjugés sur les Français, la culture littéraire et un journalisme indépendant du vedettariat national, un type de position à l'emporte-pièce tout à l'opposé du propos implicite du reste de la pièce au sujet des médias. En fait, les motifs les plus sérieux de la critique sont évoqués par le gérant, mais celui-ci les valorise au contraire. Avec candeur, le Gérant semble s'inclure parmi les

gestionnaires des conférences de presse par son choix équivoque de pronom (« faut faire attention qui *on* invite aux conférences de presse »), comme s'il faisait partie de l'équipe. Il est troublant de voir à travers lui que le contrôle de l'information en amont par des entreprises n'a pas besoin de se dissimuler, puisqu'il existe un public qui s'en déclare farouchement favorable. Surtout, le sarcasme s'assombrit dans la dernière réplique colérique du Gérant, selon qui René aurait imposé comme une nouvelle règle que le prénom Céline, pris seul, ait préséance sur le patronyme de l'écrivain consacré, que « tout le monde » ici se moque de méconnaître. L'appui grégaire que suggère le rire haineux collectif qui fait taire le journaliste français est une charge sarcastique contre un obscurantisme volontaire qui, selon ce passage, est partagé par une bonne partie de la population et du milieu médiatique.

Bref, le motif du bouc émissaire imaginé par Choinière s'inscrit dans la critique d'un populisme qui se joue à deux. Un rapport borné et fanatique à un récit d'actualité est tout à l'opposé de l'idéal démocratique des médias, qui suppose distance critique, rationalité, objectivité. Pour que ce soit possible, encore faut-il que les journalistes disposent de l'indépendance nécessaire, ce qui est loin d'être parfaitement le cas au Québec, comme l'observe Anne-Marie Gingras. Le problème de l'indépendance médiatique lui semble surtout criant par rapport aux grandes industries culturelles nationales, comme celle de la chanson :

Dans les grands journaux [...] au général et au politique, les influences de nature commerciale se font rares, alors qu'elles foisonnent dans les sections thématiques portant sur les *soft news* ou encore aux arts [...] Les magazines collaborent souvent avec plaisir à la défense des intérêts de leurs publicitaires. À la radio comme aux télévisions publiques, il faut distinguer l'information soumise à des règles strictes et le reste, où tout peut être dit et montré, y compris des articles complaisants et de la publicité déguisée en reportages (consommation, arts, etc.)<sup>36</sup>.

En parodiant un propos redondant à l'égard de Céline Dion, Choinière met en lumière ce secteur particulièrement miné par les problèmes déontologiques que décrit Gingras. Dans l'indifférence d'une bonne partie du public, les conflits d'intérêts liés à des mouvements de convergence entre la culture et les médias sont devenus de plus en plus inquiétants depuis le début de la décennie 2000. Cas emblématique, Québecor a alors adopté une politique de convergence agressive, notamment pour défendre exclusivement sur un mode de promotion

<sup>36</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], p. 120.

positive, par tous ses médias, départements et filiales, les chanteurs et chanteuses de l'émission *Star Académie* (chaîne TVA), comme l'a reconnu en 2005 un jugement du Conseil de presse<sup>37</sup>. Mais un tel jugement a une portée symbolique et limitée : Québecor s'est retirée de l'organisme d'autorégulation en 2010. Une telle convergence rend difficile de trouver une source médiatique qui ne soit pas enthousiaste à l'égard des chanteurs de *Star Académie*. Cette difficulté est au moins tout aussi grande en ce qui concerne la couverture médiatique de Céline Dion, parce qu'elle est située au sommet des vedettes nationales. Quelques années avant qu'elle n'atteigne le sommet de sa gloire, le journaliste Alain Brunet osait déjà déplorer cette pression exercée sur la liberté d'expression des critiques : « elle génère une telle fierté dans le grand public québécois que toute considération esthétique sur son art peut-être perçue comme de la mesquinerie<sup>38</sup>. » Même la pièce de Choinière ne l'attaque pas directement, d'ailleurs. Son travail consiste à offrir un miroir grossissant du gonflement de cette fierté, puis de déplacer la perspective vers une autre facette des médias de masse, celle des nouvelles de sources judiciaires et policières.

Le journalisme qui couvre des crimes graves, comme ceux commis contre Isabelle Côté, qui servent d'inspiration au deuxième récit de la pièce, peuvent paraître appartenir à un tout autre ordre. Néanmoins, l'histoire d'Isabelle permet de diversifier la critique des formes de grégarité — ou de « panurgisme médiatique<sup>39</sup> ». Elle montre que cette critique ne s'arrête pas à un secteur délimité. Comme l'explique Gaston Lillo, les crimes crapuleux dans les journaux comme *Photo police*, en tant que représentations visuelles et textuelles de transgressions contre l'ordre légal et moral, ne rendent pas ces médias subversifs, bien au contraire :

Bien qu'ils se présentent comme des produits « transgressifs », les seuls osant montrer ce que la société essaie d'occulter, activant des zones de l'imaginaire classés dans la catégorie

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>38</sup> Alain Brunet, « Céline de retour au bercail », *La Presse*, 3 avril 1993, p. E5.

<sup>39</sup> Il s'agit d'un concept forgé à partir de l'expression « mouton de Panurge », qui elle-même fait référence à *Pantagruel* de Rabelais. Selon ce concept, les médias s'imitent les uns les autres dans leur couverture de l'actualité et offrent donc un exemple de suivisme à la population. Stéphane Baillargeon, « Le panurgisme médiatique », *Le Devoir*, 12 novembre 2012, p. B7, citant Laurent Neumann, « Médias : les moutons de Panurge », *Marianne*, n° 810, 27 octobre au 2 novembre 2012, p. 42-53.



du tabou, ces documents s'inscrivent en réalité dans une perspective plutôt conservatrice, moralisante et fortement attachée à l'ordre établi<sup>40</sup>.

Gaston Lillo justifie cette idée en traitant du manichéisme de la pensée conservatrice : il constate dans les faits divers une démarcation tranchée et préconçue entre le bien et le mal. En revenant sur le même crime, les médias ritualisent l'expression d'une même gamme de sentiments. Ils permettent d'identifier le mal à une altérité radicale, c'est-à-dire à un criminel ayant commis des gestes d'une cruauté impensable, inhumaine, contre qui l'on peut déchaîner sans remords sa propre agressivité : « L'emploi de qualificatifs tels que "chacal", "bête", "monstre" ou tout autre terme soulignant la sauvagerie de l'acte criminel comme "éventreur", "étrangleur", etc., renforce une condamnation sans appel et exclut toute possibilité de pardon<sup>41</sup>. » Une description de l'article de journal aperçu en un coup d'œil par l'Oracle suggère une telle figure de diable inhumain projeté sur le criminel : « Sur la page de droite, la photo : Le Père au palais de justice. Il passe devant une petite foule figée qui crie : "MONSTRE! ASSASSIN!" » (F, 77). Le récit du séjour d'Isabelle à l'hôpital puis celui du procès de son père permettent aux trois rhapsodes anonymes de rapporter le comportement et les témoignages de cette famille en dédoublant le travail judiciaire. Ils s'indignent des détails les plus scabreux avec une passion douteuse. Néanmoins, que les *faits divers* soient ou non traités avec nuances, Bourdieu considère justifié de les rapprocher de l'intention de *faire diversion*<sup>42</sup>. Il s'agit d'un temps précieux passé à parler d'un sujet qui ne suscite aucune controverse politique significative, ce qui laisse peu de temps pour les enjeux qui méritent d'être publicisés et débattus. L'aspect consensuel du fait divers permet de renforcer l'esprit de communauté tout en faisant diversion sur ce qui divise la société. L'horreur des dix-sept ans de sévices et d'esclavage sexuel incestueux subis par Isabelle fait consensus. À la longue, le répéter en émousse l'émotion. Ainsi, la redite de l'histoire d'Isabelle par les personnages revient dans le tableau où se joue le drame du premier niveau de fiction, mais avec détachement. Il sert de prétexte à la conversation qui remplit le silence de l'heure de lunch.

<sup>40</sup> Gaston Lillo, « De quelques modulations et usages du fait divers », *Tangence*, n° 37, septembre 1992, p. 23.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>42</sup> Pierre Bourdieu, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, coll. « Raisons d'agir », Paris, Liber, 1996, p. 16.

La désignation de trois personnages par leur fonction plutôt que par leur nom signale l'intention de dépersonnaliser leur comportement d'évasion dans les récits médiatiques. Ces projections compensatoires semblent ainsi un phénomène propre à leur statut social, dont ils sont exemplaires en travaillant pour un Wal-Mart, symbole par excellence de la mondialisation du modèle commercial des États-Unis. Ces petits salariés peu ou pas qualifiés semblent exploités, car leurs relations, dans la dernière partie de la pièce, révèlent un milieu de travail miné par l'animosité, la méfiance et l'exacerbation compensatoire des petits écarts hiérarchiques. Cette hiérarchie s'arrête bien bas dans l'échelle sociale. Même le gérant est « petit » dans son autorité maladroite et limitée à des enjeux dérisoires. La violence économique est transférée d'un échelon à l'autre vers le plus bas, pour finir sur le dos de la caissière, Caro. Cependant, les personnages demeurent plutôt policés, il s'agit surtout de petites violences psychologiques. Les commentaires haineux sont tous exprimés sous la forme d'une narration parallèle proche de l'aparté, comme s'ils étaient refoulés ou exprimés dans le dos de la personne :

*Étalagiste.* Je continue à lire mon journal, même si j'ai envie de lui hurler : « MAIS QU'EST-CE QUE T'AS À SOURIRE, PAUVRE MONGOLE ? » [...] Je pose le journal sur la table pour qu'elle puisse plus le lire. Je dis : « CALICE »

*Préposée.* Je dis : « Quoi ? »

*Étalagiste.* « CALICE » en parlant de l'article, mais c'était pour Caro – calice de sangsue. (F, 75-76)

La politesse de l'Étalagiste n'est donc qu'une façade, tout comme l'intérêt porté aux affaires publiques, qui lui servent à défouler sa frustration. Après ce cas d'aparté qui fait voir un double référent (l'actualité et sa propre situation immédiate avec ses collègues), les citations du procès du père d'Isabelle, crues et vociférées par le chœur, sont lues comme autant de supplices et d'insultes que chacun imagine dirigés sur le bouc émissaire, Caro.

Comme le souligne Gaston Lillo, les médias qui diabolisent les criminels attisent en retour une violence du lectorat tout aussi peu civilisée. L'imaginaire de la messe médiatique glisse donc vers une forme préchrétienne, celle d'une violence collective concentrée sur les mêmes *boucs émissaires*, une expression dont l'origine est religieuse. *Félicité* dénonce la préséance de la loi du plus fort, qui dispose les plus faibles à jouer ce rôle sacrificiel, comme

en témoigne l'exclusion de la jeune caissière par ses trois collègues. Dans le récit de l'hospitalisation d'Isabelle, alors que l'attitude de sa famille scandalise le personnel de l'hôpital cité dans les médias, les trois collègues généralisent rapidement la violence des accusés à toute une classe sociale composée de sous-prolétaires plus démunis qu'eux-mêmes. Ils sont appelés « ce monde-là » avec un dédain équivoque par l'Étalagiste : « Il a fallu que le Gardien leur fasse des menaces – le seul langage que ce monde-là comprend. » (F, 55) Pourtant, nulle part dans les citations de l'article de journal retenues par les personnages le cas de la famille d'Isabelle n'est abordé comme le symptôme d'un problème social. Il n'y a aucune information sur la fréquence d'un tel cas, ni aucune hypothèse rigoureuse d'ordre psychologique sur ceux qui sont appelés sans appel « une famille de fous » (F, 54). Bref, les collègues de Caro sont incapables de voir la violence autrement que comme radicalement étrangère à eux, alors qu'ils subissent eux-mêmes une violence économique et sociale quotidienne qu'ils transfèrent sur leur collègue rêveuse ou sur les plus pauvres.

En somme, la narration de soi-même par chacun des personnages permet de révéler la mécanique de leur aliénation par l'écart entre l'action et le temps de son énonciation narrative. Toutefois, la distanciation à l'égard des problèmes révélés n'est pas stable : les personnages-rhapsodes permettent d'incarner l'effet pleinement dramatique de sa séduction. Ainsi, le ton de la pièce diffère du comique plus stable de *Jocelyne est en dépression : tragédie météorologique*, qui tournait en parodie de tragédie le mauvais temps hivernal annoncé à la télévision (n. 15-16). L'ironie tombe lorsqu'on entre dans l'affaire Côté, que l'on se sent coupable de ne pas prendre sérieusement comme une tragédie. Comme dans plusieurs autres de ses pièces, notamment *Beauté intérieure*<sup>43</sup>, Choinière provoque la réflexion par un effet de malaise. Il commence par traiter d'un thème avec ironie de façon à susciter le rire complice du public, puis il force le retour au sérieux et met en doute la situation confortable, distanciée, de celui qui croit savoir lire l'ironie. *Félicité* me semble le cas le plus réussi de cette stratégie rhétorique de Choinière. Quand j'ai assisté à une représentation de la première production de la pièce<sup>44</sup>, le rire fusait sans cesse dans la salle à entendre l'histoire de Céline, puis se modérait à mesure que la vie intime de la vedette

<sup>43</sup> Olivier Choinière, *Beauté intérieure*, Montréal, Dramaturges, 2003, 99 p.

<sup>44</sup> Mise en scène de Sylvain Bélanger, Théâtre du Grand Jour, La Licorne, Montréal, octobre-novembre 2007.

tournait au cauchemar. Le silence s'est fait subitement lorsqu'une réplique de Caro a rompu le rythme sans qu'on ait le temps de comprendre que l'histoire déviait vers celle d'une autre :

*Oracle.* Elle dit : « Mets-moi un disque de Céline. »

*Gérant.* La chanson commence et Céline se colle sur lui. Le Père de Céline ose pas prendre sa fille dans ses bras. Elle pose sa tête sur ses genoux. Elle dit : « Flatte-moi les cheveux comme quand j'étais malade. »

*Préposée.* La Mère de Céline entend de la musique, une chanson qu'elle connaît : que sa fille chante – chantait. Elle marche vers la musique

*Gérant.* Céline suce son pouce comme quand elle était petite, en chantonnant, ce qui faisait dire à son Père : « Plus tard elle sera chanteuse. »

*Oracle.* « Plus tard, elle va sucer des queues. » (*F*, 31-32)

Sur le coup, il apparaît gratuit et abusif d'amalgamer ainsi une telle violence verbale avec la personne de Céline Dion. On ne comprend que bien plus tard qu'il s'agit d'Isabelle en crise, « consolée » par son père incestueux, mais qui s'imagine être Céline consolée par un père aimant, selon une projection mentale inventée par Caro. Quand il n'est pas encore clair que les deux récits sont mélangés, la vulgarité et la brutalité des répliques qui se rapportent à l'univers d'Isabelle font un contrepoint inconfortable au discours mielleux sur la vie de la vedette. Le malaise causé par un tel imaginaire sordide produit une sorte de terreur cathartique, d'une manière inusitée. La peur est celle de se reconnaître avoir ri et de s'en sentir coupable. Elle provient de la faute d'orgueil d'avoir commencé à aborder l'histoire d'Isabelle avec le détachement comique suscité en première partie. Ce revirement invite le public de théâtre à cesser de se dissocier par la distance comique de l'autre public, celui des médias de masse. Le ton de la pièce provoque ensuite la pitié propre au tragique, sans parodie, quand les monologues de Caro appellent efficacement à s'émouvoir de l'histoire d'Isabelle et que le chœur focalise soudain, avec mesure et avec plus de réalisme, sur le point de vue du personnel médical. Ces *revirements* — ces ingrédients d'une dramatisation — servent à ne pas banaliser les faits réels que les notions génériques de *potins de vedettes* ou de *faits divers* banalisent. Or, cette banalisation trop distanciée fait obstacle à une réflexion sérieuse sur le pouvoir de séduction des récits médiatiques.



### *L'inceste médiatique*

Un autre aspect de la pièce est sérieusement tragique : sa capacité à susciter la reconnaissance d'un tabou archaïque, dont la figure type est celle de l'inceste, depuis *Œdipe roi* de Sophocle. L'inceste a un retentissement symbolique qui dépasse le cas littéral d'Isabelle. Dans un sens élargi, il est la rencontre de ce qui ne devrait pas se rencontrer, même de manière imaginaire, le symbole de la transgression la plus fondamentale des limites de l'intime. En rapprochant deux histoires qui ne devraient pas l'être, la pièce reconstitue un désir imaginaire de rapprochement *incestueux* des personnalités publiques entre elles et avec leurs spectateurs. La pertinence de cet usage métaphorique de la notion est renforcée par la dimension sexuelle des fantasmes de consommation médiatique dans la pièce. Par exemple, de manière rétrospective, la réplique crue de l'Oracle précédemment citée fait lire autrement une réplique du Gérant du début de la pièce. La pièce commence par une description collective de la note finale maintenue par Céline jusqu'au bout de son souffle, à la fin de son dernier spectacle, suivie des hurlements extatiques de la foule alors qu'elle avait encore la bouche ouverte :

*Gérant* : Mais elle, elle restait là, micro en main, bouche ouverte – yeux plissés / *Préposée* : Et c'est comme si – elle chantait encore / *Étalagiste* : C'est ça : comme si les cris de la foule lui sortaient par la bouche / *Gérant* : Des milliers de spectateurs – dans sa bouche (F, 10).

La maladresse naïve du Gérant donne ici l'impression d'un lapsus sexuel, c'est-à-dire qu'elle évoque là encore la sexualité orale. Le Gérant rate la syntaxe de sa phrase, en hésitant, en se censurant ou en restant sans voix, comme le signale la convention du tiret court donnée en note liminaire (F, 7), mais il exprime involontairement un désir envers son idole qui dépasse les limites morales. Le début de la citation, également, fera écho aux mots employés pour décrire Isabelle en crise : « elle crie, bouche ouverte – yeux plissés » (F, 52). La correspondance souterraine, rendue possible par le système des personnages à demi incarnés et à demi narrés, entre le Gérant, le Père de Céline et le Père d'Isabelle, renforce ici une lecture doublement perverse.

Un trait tragique de *Félicité* est de camper chez sa protagoniste la contradiction entre le désir de compréhension et la pulsion de transgression honteuse. Elle a dès le départ une connaissance qu'il lui faudra reconnaître malgré un aveuglement œdipien. Le choix moderne

de fusionner le statut de l'Oracle et celui d'une caissière ordinaire en un personnage-rhapsode expose vivement ce conflit intérieur. Comme pour l'instabilité de l'ironie du narrateur dans *Bambiland* d'Elfriede Jelinek, ce choix narratif de *Félicité* suscite la perplexité quant aux effets dramatiques traditionnels d'identification et d'empathie, qui sont abondamment récupérés par les médias. Caro suscite parfois la compassion, mais parfois tout le contraire. À ce propos, le monologue de Caro qui incite le plus fortement à s'émouvoir en s'identifiant à la protagoniste est aussi celui dont la fin laisse le plus dégoûté, le plus distancié à son égard. Il s'agit d'une série anaphorique d'apostrophes au public, dont les premières phrases commencent par « Imagine », un verbe ainsi répété six fois (F, 45-46). Il est difficile de résister à ces appels, sur le mode impératif, à visualiser l'horreur dans laquelle Isabelle a vécu. Cependant, le monologue est coupé par un autre personnage, ce qui laisse la très longue dernière phrase sans point final. Ses derniers mots sont d'une ambiguïté dérangeante : « quand tu t'es bien imaginé tout ça, quand t'arrives à sentir jusqu'à l'odeur de la chambre, jusqu'aux ressorts défoncés du matelas – matelas taché, sans draps d'Isabelle, quand les ressorts se mettent à te faire mal, tu te rentres les doigts » (F, 46). L'absence de complément circonstanciel du verbe *rentrer* le rend équivoque. S'agit-il de se rentrer les ongles dans la peau, de se pincer pour y croire ou pour se réveiller d'un cauchemar? Juste après, le chœur raconte de manière très incarnée l'épisode de l'avortement maison d'Isabelle en ces mots : « Elle s'est jouée dedans – les mains pleines de sang » (F, 47). Cela amène à penser que la tentative de Caro de se mettre dans la peau d'Isabelle dépasse la visualisation mentale, qu'elle implique de mimer l'avortement avec son propre corps pour mieux se le représenter. La volonté de compassion semble alors dépasser des limites inquiétantes. Si on imagine Caro aller trop loin, il vient aussi une troisième interprétation, c'est-à-dire l'idée de masturbation. Cette idée est embarrassante, puisqu'elle matérialise crûment le soupçon de voyeurisme attribué à la consommation par les médias de la souffrance intime des autres. Il y a là encore le procédé de revirement provocant abordé précédemment, car ces mots tombent après avoir incité le public à la complicité intérieure.

Comme l'a montré le chapitre précédent, l'émotion devient un objet esthétique marchand et elle est frappée de suspicion. Dans *Félicité*, plusieurs motifs et figures semblent être de telles émotions à vendre. Comme certaines expressions circulent d'un récit à l'autre,

elles semblent avoir fait l'objet d'un même formatage commercial, notamment le visage très expressif, « bouche ouverte, yeux plissés », plusieurs fois récurrent. Cette redondance paraît suspecte dans la pièce, parce qu'elle rapproche les émotions les plus opposées, l'extase comme l'agonie. Par exemple, la réplique suivante de Caro montre combien cette similitude dans les contraires cache un dénominateur commun dans des sujets d'actualité les plus étrangers : « Et regarde. Regarde la première page du journal. En haut, tu peux voir la photo d'une actrice américaine la bouche ouverte. Au centre, la photo d'un père iraquien qui tient son fils mort dans ses bras – bouche ouverte aussi, mais yeux plissés. On dirait deux concurrents de *Star Académie* » (F, 75). Pour Caro, les deux visages évoquent une télé-réalité qui sélectionne par élimination des chanteurs concurrents sur la base de la séduction émotive que leur vécu quotidien, fortement mis en scène, opère sur les téléspectateurs. Seule compte ici l'intensité spectaculaire de l'émotion, peu importe sa nature, sa cause ou son degré. La réception de ce sensationnalisme par Caro est dérangeante, puisque la lectrice aplatit deux rubriques qui ne devraient pas se rencontrer : d'un côté, la vie des vedettes (ou la rubrique culturelle), de l'autre, les actualités de guerre (dont il s'agit de l'unique référence dans la pièce). Après cet aplatissement, il ne reste que la rubrique des vedettes, la véritable affaire publique est éliminée. Les deux photos sont considérées équivalentes en ce qui concerne leur pouvoir d'émouvoir. Si elles étaient sur les couvertures de journaux différents, elles agiraient d'ailleurs tels des produits *concurrents*. Bref, la pièce dévoile à quel point « les esthétiques marchandes<sup>45</sup> » suscitent un nivellement éthique de l'imaginaire qui encourage à mêler intérieurement ce qui ne le devrait pas.

Par ailleurs, le cadre de référence des analogies de Caro semble ici étroitement restreint à une actualité québécoise surmédiatisée, celle de *Star Académie*. L'« actrice américaine » n'évoque pas pour elle des référents de la télévision des États-Unis. Lorsqu'on lit la pièce en regard des trois précédemment analysées, l'évocation minimale d'une nouvelle sur l'Irak (« la photo d'un père iraquien qui tient son fils mort dans ses bras ») prend un sens plus

<sup>45</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, 493 p, cité par Marie-Christine Lesage et Audrey-Anne Cyr, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 30-33.

profond : quelque chose, ailleurs, fait événement, mais nous détournons le regard<sup>46</sup>. Comme *Les aboyeurs*, la brièveté de ce passage de *Félicité* évoque la clôture des médias nationaux à une échelle étroitement locale et à court terme. L'idée d'inceste évoquée à plusieurs reprises dans la pièce peut ainsi agir comme une métaphore hyperbolique pour décrire la trop grande proximité de la grande *famille* du milieu culturel et médiatique québécois, une proximité parfois dite *incestueuse*<sup>47</sup>, dont il s'agit ici de rompre le tabou. *Félicité* suggère qu'il est tragique que peu de gens osent parler publiquement de la convergence des pouvoirs culturels et médiatiques, du cercle trop étroit des discours sur la culture. C'est notamment le cas avec le passage, précédemment cité, où le Gérant souhaite voir exclure des conférences de presse les journalistes non autorisés. En outre, le jeu des poupées russes fait en sorte que chacun des trois rhapsodes secondaires incarne partiellement au cours de sa narration le même lien familial avec Isabelle qu'avec Céline, en plus d'incarner d'autres personnages qui ne devraient pas être aussi intimes. La pièce suggère ainsi qu'il y a une confusion incestueuse des rôles parmi le cercle qui gravite autour des artistes populaires.

À ce vague inceste fraternel ou de cousinage s'ajoute un inceste filial, qui symbolise une menace plus profonde pour les artistes. D'un point de vue structurel, le Père d'Isabelle se substitue au Père de Céline, qui lui-même se substitue à René. La différence d'âge de ce dernier par rapport à son épouse est connue dans le monde réel, de sorte que ce jeu de mise en parallèle invite à imaginer une Céline Dion victime d'inceste, du moins symboliquement. Cela stimule le désir de concevoir des ragots susceptibles de circuler à propos de la vie privée de la vedette, sur la base de cette différence d'âge qui appelle le jugement moral de plusieurs. L'analogie entre cette différence d'âge et l'inceste filial est encouragée par un autre récit des

---

<sup>46</sup> Le retour sur scène de Céline, en fin de pièce, renvoie à la première du spectacle *A New Day...* aux États-Unis le 25 mars 2003, c'est-à-dire durant les premiers jours de l'invasion de l'Irak.

<sup>47</sup> En voici un exemple éclairant tiré d'une critique de la biographie officielle de Céline Dion écrite par Georges-Hébert Germain : « Et toute cette convergence... René Angélil trouve-t-il le dernier Bye Bye trop insultant pour son épouse, il clame sa honte à la une du *Journal de Montréal*, du groupe Quebecor. Or TVA, l'antenne télé de ce même empire, diffuse *Star Académie*, dont Angélil est le directeur invité. Une filiale de Quebecor, les Éditions Libre Expression, publie la biographie d'Angélil, sous la plume d'un auteur dont l'épouse, Francine Chaloux, est la relationniste de Céline Dion. Une grande importance fut accordée au lancement du livre à l'hôtel Windsor par *Le Journal de Montréal*, cette semaine. Tout se joue dans une cour étroite et *incestueuse*, où on vous laisse deviner qui sont les véritables "maîtres du jeu". » Odile Tremblay, « Les vrais maîtres du jeu », *Le Devoir*, 7 mars 2009, p. E2. Je souligne.



médias de masse. Une autre vedette féminine de la chanson québécoise avait fait l'objet d'une importante couverture médiatique au temps de l'écriture de la pièce — en 2004 (*F*, 6) — pour avoir été la victime d'un crime sexuel pédophile de la part de son imprésario beaucoup plus âgé, au début de sa carrière. Coïncidence évocatrice si c'en est une, l'exemplaire du *Journal de Montréal* utilisé sur scène, titrant « ACCUSÉ D'AGRESSION », censé concerner l'affaire Côté dans la fiction, tout en lui juxtaposant bel et bien une publicité de Céline Dion à Las Vegas, avait pour objet réel l'arrestation de Guy Cloutier en 2004<sup>48</sup>. La présence matérielle d'un cas réel de médiatisation similaire à celui traité par le jeu de rêve accentue le sérieux de la démarche de *Félicité*. La pièce s'inquiète du risque que le nivellement des nouvelles dans un même journal puisse alimenter le fantasme tabou et inconscient d'imaginer les pires malheurs pour une idole jalousée, enviée. Les faits divers qui passent à l'avant-plan dans les médias concernent habituellement des personnalités connues au statut social privilégié. Cette discrimination répondrait, comme le suggère Gaston Lillo, à un fantasme de mobilité du public au bas de l'échelle sociale : voir qu'il est possible de descendre subitement quand on est au sommet, que le pouvoir y est précaire. Cependant, la logique de ce fantasme dans *Félicité* apparaît comme une pure cruauté, sans la nuance qu'y apporte Lillo. Pour ce dernier, du point de vue de l'inconscient des lecteurs de tels faits divers, les individus au sommet doivent être gravement punis par le sort parce qu'ils « déçoivent les attentes de comportement irréprochable que la société se croit en droit d'exiger d'eux<sup>49</sup> ». *Félicité* refuse de reconduire une telle morale, car rien dans le comportement de Céline n'apparaît décevant, rien ne justifie la déchéance cauchemardesque dans laquelle elle est plongée par l'inventivité du jeu de rêve. Bref, l'appropriation des histoires médiatiques par les lecteurs de nouvelles les conduit à une profanation imaginaire cruelle, dont ils apparaissent en bonne partie responsables, même si la logique médiatique les encourage dans cette voie.

<sup>48</sup> Cette précision sur l'accessoire de scène m'a été donnée par l'auteur par courriel le 13 décembre 2011, après des tentatives infructueuses de ma part de chercher sur une même une de journal la mise en parallèle des deux sujets médiatiques traités dans la pièce. Cet accessoire produisait un effet de vérité troublant : nous avions devant les yeux comme spectateurs un cas réel exemplaire de média qui juxtapose de très près les deux univers traités dans la pièce.

<sup>49</sup> Gaston Lillo, « De quelques modulations et usages du fait divers », *loc. cit.*, p. 20.

Pour le dire autrement, la pièce n'est pas dénuée d'une certaine cruauté dans sa satire, notamment par l'ambiguïté, encore une fois, de son ironie (n. 23, chap. 4). Sa protagoniste est à la fois l'objet de l'aliénation analysée et la guide qui permet d'en révéler les mécanismes aux spectateurs. La pièce fait de sa protagoniste une personne faillible qui fuit sa situation quotidienne dans d'inquiétantes et équivoques rêveries, pour lesquelles les médias sont une source d'inspiration fertile. Toutefois, c'est par son imagination et par ses monologues réflexifs que se révèle le sens de la rencontre entre son histoire et celles reçues des médias. En somme, si l'Oracle est le personnage dont les répliques décrivent ce système de mythes avec le plus de lucidité, Caro est aussi celle qui succombe le plus à leur séduction aliénante, qui passe son temps à rêver éveillée, debout à sa caisse, ou enfermée dans les toilettes du magasin. Les contradictions de la narratrice principale de *Félicité* sont typiques de l'ambivalence de Choinière par laquelle il insiste pour s'inclure dans ce qu'il critique.

Cette posture se trouve exposée dans un article d'opinion de l'auteur. Sur un ton parodique, Choinière raconte comment, dans un délire causé par une tentative d'arrêter de fumer, il aurait été assailli par un cauchemar où s'est révélée à lui sa tendance à se laisser séduire et récupérer par le système :

J'étais possédé, littéralement, par tout ce que je méprisais. Tout ce monde que je détestais défilait devant moi, en souriant, comme par un beau soir de première au TNM. [...] Et sur la scène de ce TNM où je n'avais même pas été invité, où j'avais même dû payer mon billet, le rideau s'ouvrit sous les beuglements du public, moi beuglant plus fort que les autres, car je reconnaissais les premières notes de *My Fair Lady*, avec Céline Dion dans le rôle-titre. Cette nuit-là, je vomis en me répétant : Tout le monde veut être Céline Dion, moi le premier<sup>50</sup>.

Après cet aveu, l'auteur raconte avoir rejoint « la Résistance » en adoptant une sorte de mode d'emploi en huit résolutions, alternant les idées crédibles avec d'autres plus caricaturales, voire tout à fait absurdes<sup>51</sup>. L'essai est traversé d'un humour noir autodérisoire, notamment

<sup>50</sup> Olivier Choinière, « Moi le premier », *Liberté : La résistance culturelle*, vol. 48, n° 3, septembre 2006, p. 19.

<sup>51</sup> « Sur différents post-its, j'écrivis avec ce rouge étrange mon plan de résistance, que je déclinai en huit points précis :

- 1) Ne plus regarder la télévision, ne plus écouter la radio, ne plus lire les journaux.
- 2) Quitter femme et enfants.
- 3) Dire ce que je pense.
- 4) Décevoir ses maîtres.

parce que le lexique de la Résistance (en France, 1940-1944) paraît d'une gravité inadéquate pour exprimer les problèmes dénoncés, soit une insaisissable standardisation des modèles culturels et la course au succès commercial au détriment de l'art. Cependant, à travers l'autodérision qui adoucit la radicalité du propos, ce texte comporte des propositions sérieuses similaires à ce que *Félicité* propose. La résistance culturelle y est pensée comme une lutte intérieure de tout instant qui se poursuit après toute désaliénation. Dans *Félicité* comme dans ce texte, il s'agit aussi d'une approche efficace pour ne pas trop opposer le spectateur, dont l'attitude est critiquée, à l'auteur ou à la rhapsode qui exprime la critique.

En somme, Choinière loge le drame moderne en lui-même et dans la tête rêveuse d'une narratrice qui lui sert de miroir. Le jeu de rêve constitue lui-même un effet de miroir grossissant, dressé vers les médias, qui y dénonce le nivellement des différents types de nouvelles selon le même format sensationnel, de la vie des vedettes à celle des victimes de crime, en passant brièvement par les actualités de guerre. Les actualités apparaissent ainsi comme des objets esthétiques marchands, dont la valeur d'échange fluctue selon leur pouvoir d'émouvoir et d'enflammer l'imagination. La pièce offre un apport original à cette critique, car elle révèle et fait ressentir comment certains récits médiatiques se montrent aussi séduisants. Les péripéties de la vie de Céline sont prises comme un mythe national par lequel la société québécoise se définit, parce qu'elle offre une norme de bonheur qui concilie habilement la figure du succès capitalistique avec un imaginaire chrétien. C'est grâce à ce fond traditionnel que l'histoire d'Isabelle, comme malheur ou martyr exemplaire, parvient à se greffer sur celle de Céline et à acquérir elle aussi une dimension mythique. En exacerbant ces mythes, la forme onirique et chorale évoque une attitude de fanatisme religieux. Elle répète le discours conservateur qui encadre la médiatisation de la vie des idoles tout comme les nouvelles de crimes. Ce discours conduit les personnages à chercher des boucs émissaires contre qui diriger une violence archaïque. Bref, la séduction médiatique, selon la pièce, répond à une pulsion de régression, d'abord grégaire, puis violente et finalement sexuelle, dont le stade symbolique ultime est le tabou de l'inceste. En creusant jusqu'à ce symbole,

---

5) Suivre une psychanalyse.

6) Prendre un bureau.

7) Intégrer ses préoccupations dans son travail.

8) Écrire ce que je veux écrire. » *Ibid.*, p. 22.

Choinière écorche par le fait même un milieu médiatique qu'il perçoit comme fermé sur lui-même, sur l'immédiat et le plus proche de soi.

Avec quatre personnages qui s'éclipsent d'abord longuement derrière une fonction narrative, la pièce montre que les médias leur servent de diversion parce qu'ils sont clos sur eux-mêmes. Les médias ne leur renvoient pas le reflet de la médiocrité de leur quotidien, de leurs mauvaises conditions de travail et de leur mise en concurrence agressive les uns contre les autres. L'image médiatique est unidirectionnelle, sauf pour Caro qui imagine son idole lui accorder une attention invraisemblable. La tension conflictuelle de son milieu de travail est niée et elle demeure donc irrésolue, sinon par le départ de l'élément le plus perturbateur. Ce dernier est pris dans l'aliénation médiatique au point de ne plus pouvoir fonctionner en société. Toutefois, Caro est aussi celle qui, paradoxalement, a parfois la compréhension la plus limpide, comme celle d'un Oracle, de son mal-être. La contradiction intérieure de ce personnage-rhapsode est le nœud de la stratégie d'engagement du spectateur que déploie Choinière. Les ruptures et les ambiguïtés tonales rendent instables la connivence ironique tout comme la compassion tragique. Cette rhétorique repose sur la posture selon laquelle l'hégémonie médiatique est incorporée par tout le monde et continue d'avoir un pouvoir de séduction même après avoir été démystifiée. Ainsi, le jeu de rêve de Choinière est un drame psychologique qui n'est que partiellement résolu, car la pièce ne propose pas de médiatisation de rechange à la mythification qu'elle observe. Le prochain chapitre apportera un éclairage accru sur cette irrésolution du *drame-de-la-vie* médiatique, car la pièce *Je pense à Yu* de Carole Fréchette est un drame psychologique qui comporte des pistes pour combler le sentiment de manque exprimé à l'égard des médias.



## CHAPITRE 6

### TEMPORALITÉ D'UNE LECTRICE DE JOURNAL SUR INTERNET : *JE PENSE À YU* DE CAROLE FRÉCHETTE

Créée en 2012, *Je pense à Yu*<sup>1</sup> de Carole Fréchette comble l'écart entre les deux pièces québécoises et les deux pièces étrangères étudiées dans les quatre chapitres précédents. *Félicité* d'Olivier Choinière proposait une déconstruction de la diversion par les nouvelles sur la vie des vedettes et sur les victimes de crime, alors que *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard faisait la satire de l'idée d'une actualité vide; dans les deux cas, l'information manquante, capable de s'inscrire dans le politique, demeure implicite, presque informulée. Comme les deux autres pièces québécoises, mais à sa manière, la pièce de Fréchette exprime un certain vide à combler dans les médias. À travers un personnage de traductrice, Madeleine, elle offre une réflexion sur l'engagement suscité, difficilement, par une information internationale succincte. Madeleine tente de mieux comprendre la Chine à partir de l'annonce en 2006 de la libération de Yu Dongyue, journaliste chinois emprisonné en 1989 pour avoir, avec deux autres militants, taché de peinture l'immense portrait de Mao. Ces événements de la place Tiananmen l'obsèdent, comme elle le comprend graduellement, car ils la ramènent symboliquement à sa propre histoire personnelle. Comme le *Collier d'Hélène*<sup>2</sup>, une pièce mettant en scène une Québécoise en voyage seule à l'étranger, cette pièce s'interroge sur la rencontre de personnes d'origines étrangères. Elle le fait cette fois à travers l'immigration au Québec : le second personnage féminin, Lin, vient de Chine et Madeleine la reçoit pour lui enseigner le français. Mais la principale nouveauté, dans cette dramaturgie marquée par la mondialisation, est la présence centrale de l'ordinateur, celui de la protagoniste qui lui donne accès par Internet à des sources étrangères.

---

<sup>1</sup> Carole Fréchette, *Je pense à Yu*, suivi de *Entrefilet*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2012, 91 p. Création dans une mise en scène de Jean-Claude Berutti, Théâtre des Salins, Martigues (France), février 2012. Première québécoise dans une mise en scène de Marie Gignac, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, avril 2012.

<sup>2</sup> Carole Fréchette, *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2002, 43 p.

### Réception des médias et conflit intérieur

Comme *Félicité*, mais sans le détour du jeu de rêve, *Je pense à Yu* adopte le « régime » par excellence du *drame-de-la-vie*, celui de l'infradramatique : « comme si les dramaturges avaient décidé que le moteur du drame devait désormais tourner à un autre rythme et à l'envers<sup>3</sup>. » Jean-Pierre Sarrazac entend par *infradramatique* l'idée que l'action principale se déroule plus lentement et subtilement, en deçà des actions les plus visibles, et que l'intériorité des personnages devient le lieu d'« une série de (toutes) petites catastrophes<sup>4</sup> ». Le titre l'annonce, l'action principale posée par Madeleine est celle de penser, chez elle, en 2006. Cet « immobilisme » ou ce « statisme apparent » des personnages est une première opération temporelle sur la fable qui donne à voir des « micro-actions » psychologiques, qui auraient été peu visibles si la pièce avait été structurée par des actions extérieures, par exemple, si elle avait tenté de reconstituer le drame des manifestations à Tiananmen en 1989. *Je pense à Yu* n'est pas pour autant une pièce muette, bien au contraire : les pensées de Madeleine sont exprimées sous la forme de plusieurs monologues et de dialogues avec deux autres personnages. Sans que les didascalies ne l'indiquent toujours, les monologues sont le plus souvent empruntés à un journal en train de s'écrire, littéralement ou intérieurement, quelque part entre les notes de recherche et l'introspection intime. Cette écriture a lieu sur le même écran d'ordinateur où Madeleine effectue ses recherches, ce qui facilite le glissement d'une pensée en train de s'écrire vers une lecture de textes à haute voix, hors champ ou sous forme de texte projeté sur grand écran, selon les choix de mise en scène<sup>5</sup>.

Cette pièce est le lieu d'une vive réflexion sur le temps. La pensée de Madeleine est le moteur d'opérations de rétrospection qui structurent le drame. Sa mémoire du passé est difficile, elle revient par fragments grâce à l'anamnèse et grâce aux informations consultées en ligne. En plus de ces deux opérations fondamentales pour le drame moderne que sont l'interruption et la rétrospection, *Je pense à Yu* exploite plus encore que les quatre pièces précédemment étudiées deux autres types d'opération temporelle sur la fable identifiées par

<sup>3</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 78.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup> Chez la metteuse en scène Marie Gignac, les répliques de style diaristique étaient émises en voix hors champ plutôt qu'à voix haute par l'actrice, Marie Brassard.

Sarrazac : « l'optation (le temps des possibles), et la répétition-variation<sup>6</sup> ». J'entends par *répétition-variation* que les personnages racontent le passé en le répétant, y ajoutant des bribes d'informations qui le font varier. Le concept d'*optation* désigne un récit hypothétique, qui permet de combler les trous dans la mémoire ou dans la connaissance du passé. Par l'abondance de ces opérations temporelles, la pièce montre que l'extériorisation de la pensée d'un personnage est un moyen judicieux pour mieux lier le passé au présent et au futur, à une échelle à la fois individuelle et collective. La dilation de la pensée de Madeleine en un texte montre la mémoire et l'anticipation comme des moments intérieurs liés ensemble, en un même récit en train de se construire, selon le principe pensé par Augustin de la « distension de l'âme<sup>7</sup> ». Le passé et l'avenir peuvent seulement être réactivés ou préfigurés par la pensée, qui se vit toujours au présent, comme l'activité intérieure d'un sujet. Le théâtre n'échappe pas à ce principe peu spectaculaire, mais fondamental, avec lequel il doit composer pour traiter de plus d'un temps dans une même pièce<sup>8</sup>.

Parce que la pièce expose beaucoup la pensée de sa protagoniste, elle se montre soucieuse de la perception du temps, c'est-à-dire de la relation à l'histoire et du rythme de la vie quotidienne. Elle observe comment l'évolution récente des médias infléchit la temporalité, laquelle est soudain freinée dans la vie de Madeleine, travailleuse autonome. Un nouveau rythme s'établit pour le personnage dès le matin du 23 février 2006, alors que paraît dans un journal imprimé la nouvelle de la libération de Yu Dongyue. Chaque jour, toujours chez elle, plutôt que travailler à son contrat de traduction ou à donner des cours privés de français, qu'elle reporte constamment au lendemain, Madeleine fait des recherches à propos de cette nouvelle. Elle cherche à mieux connaître le geste qui a valu dix-sept ans de prison et de torture au jeune homme, soit celui « d'avoir lancé des coquilles d'œufs contenant de la peinture rouge sur le portrait géant de Mao qui domine la place Tiananmen, au plus fort des

<sup>6</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 110.

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 40.

<sup>8</sup> Pierre Voltz, « Temps et théâtre », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1332-1335.

manifestations<sup>9</sup> ». Le travail à domicile de Madeleine est ainsi ralenti durant chacun des dix jours du 23 février au 4 mars 2006 que la pièce couvre chronologiquement. La pièce est scandée par des marqueurs temporels, tant dans les didascalies que dans les répliques, ce qui fait contraste avec la fixité de l'espace dramatique, qui demeure toujours le même, celui de l'appartement de Madeleine. Des dates tiennent lieu de titres pour les dix scènes, non numérotées et subdivisées en fragments par des indications d'heure, ce qui permet des ellipses nombreuses, mais très précises. Cette structure redouble ainsi celle du journal que tient Madeleine et elle suggère que cette dernière est soudain plus consciente du temps.

La libération de Yu Dongyue après 17 ans de prison est l'élément déclencheur du drame intérieur de Madeleine. D'une part, cette information stimule son besoin de mieux connaître les événements de 1989 dans lesquels s'inscrivent l'action militante de ce jeune journaliste et sa peine de prison. D'autre part, Madeleine cherche à comprendre pourquoi cette histoire la bouleverse autant. Madeleine livre donc une quête intérieure, infradramatique, en dessous d'une enquête extérieure à elle qui favorise le dialogue avec d'autres personnages. Elle discute de ses recherches sur l'histoire de Yu Dongyue avec ses deux visiteurs, c'est-à-dire son élève de français, Lin, et Jérémie, un voisin qui cherche des prétextes pour nouer des liens avec elle. Les informations qu'elle obtient décrivent les faits survenus dans la journée du 23 mai 1989. Puis, l'histoire s'étend graduellement, par « sautes<sup>10</sup> » de plus en plus éloignées par rapport à ce jour de 1989, d'abord aux journées juste avant et juste après, puis à toute l'année 1989, puis aux années antérieures et ultérieures. Madeleine comprend donc comment situer l'événement dans une temporalité plus étendue, comment placer dans l'histoire un fait d'actualité d'autrefois médiatisé de nouveau aujourd'hui. Elle relie également l'événement à sa propre histoire, celle de ses grands choix de vie : projets professionnels, choix amoureux et familiaux. Les épisodes de l'histoire chinoise du dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle sont donc suivis de sa relecture de son journal intime à pareilles dates et,

<sup>9</sup> Carole Fréchette, *Je pense à Yu*, suivi de *Entrefilet*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2012, p. 13. Désormais, les références à ce texte seront indiquées par le sigle *JPY*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>10</sup> Au sujet des « sauts temporels », Jean-Pierre Sarrazac propose de remplacer l'expression par « saute » (comme une « saute d'humeur ») pour mieux rendre compte de la dimension brusque, éphémère et psychologique de ces opérations sur la temporalité dans le drame. Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 335.



auparavant, à des dates de ses journaux de jeunesse (1975, 1978), au temps où, comme d'autres jeunes contestataires, Madeleine était maoïste.

Le besoin de faire le bilan de sa vie survient subitement, au lendemain matin de la lecture de la nouvelle du 23 février 2006. La brièveté de cet entrefilet où Madeleine apprend que Yu Dongyue a passé dix-sept ans en prison a un effet étonnant de stimulation de l'imagination : « Réveillée ce matin en pensant : dix-sept ans. Dix-sept fois 365 jours dans une prison chinoise. Essayé d'imaginer la détresse, l'attente, les coups de la folie. Pensé à ce que j'ai fait, pendant tout ce temps. » (*JPY*, 16) C'est alors que les dernières dix-sept années de la vie de Madeleine sont résumées en dix-sept lignes, que je résume ainsi : élevage de chèvres à la campagne, fondation d'une coopérative de travail en ville, emploi ordinaire pour un ministère, aide à la construction d'un hôpital au Guatemala, projet communautaire à Inukjuak, retour en ville avec des contrats de traduction. Madeleine prend alors conscience de l'aspect « absurde » d'une telle condensation du récit. Surtout, est-ce bien vraiment l'acte de les résumer si vite qui est absurde, ou bien la vie de Madeleine elle-même? L'exercice biographique invite surtout à trouver, par analogie, que le traitement des dix-sept ans de Yu Dongyue dans un court entrefilet est encore plus dérisoire, que sa brièveté ne rend pas justice à l'ampleur tragique de ce qu'il a vécu.

La pièce a ceci de nuancé qu'elle montre comment cette rude brièveté, qui est le propre du journalisme, en particulier des nouvelles internationales, peut avoir un effet de stimulation insoupçonné sur ses lecteurs, ses lectrices. Le dénouement confirme la pertinence de cet élan de la protagoniste vers la recherche d'informations, car elle se reconnaît transformée à la fin de la pièce. Ses discussions avec les deux autres personnages au sujet de ses questions et de ses trouvailles les entraînent eux-mêmes dans son sillage à accepter d'affronter leurs propres problèmes personnels. Lin se dit d'abord trop jeune pour se rappeler les événements de son pays des années 1980 et elle ne se rappellera que tard dans la pièce d'avoir déjà entendu parler, vaguement, de Yu Dongyue. Au fil des rencontres avec Madeleine, elle finit par reconnaître et par surmonter le tabou à l'égard de son histoire nationale et familiale, ainsi que le tabou quant à l'inachèvement actuel de cette histoire dans un régime politique resté tel quel, ce qu'elle souhaitait effacer de sa mémoire en migrant. Jérémie, le père monoparental d'un jeune adulte né avec un étrange handicap psychologique qui le rend extrêmement

dépendant, accepte d'exprimer une colère qu'il niait. Ce père à temps plein accepte que sa propre vie ait été encore plus hypothéquée, depuis 1989, par le choix de son ex-conjointe de renoncer à ses responsabilités parentales. Quant aux doutes existentiels de Madeleine, ils ont pour origine traumatique son choix de renoncer à la maternité, dont le moment décisif a été, en 1989, de mettre fin *in extremis* à une démarche d'adoption au Guatemala. Bref, la lecture d'un quotidien et les recherches subséquentes en ligne ont le mérite de servir d'élément déclencheur à un triple drame psychologique, de stimuler l'introspection, une meilleure connaissance de soi et des autres. Sur le plan de l'histoire immédiate et concrète, la portée du geste de Yu Dongyue et de ses complices apparaît faible. Cependant, sa signification comme symbole de résistance à l'ordre établi inspire des changements intérieurs aux trois personnages de la pièce, qui sont très loin de lui dans l'espace géographique et loin dans le temps. Marie-Christiane Hellot qualifie à juste titre ce principe de la fable de *Je pense à Yu* d'« effet papillon<sup>11</sup> ». À propos de pièces précédentes de Carole Fréchette, Lucie Robert observe qu'elles conservent du « théâtre des femmes sa structure fondamentale, fondée sur l'anamnèse. Au sens strict, l'anamnèse est une manière de transformer le présent, mais en regardant en arrière pour reconstruire la trame d'une histoire *déjà vécue*<sup>12</sup>. » Elle précise que l'anamnèse du personnage chez Fréchette a cependant comme trait spécifique d'être stimulée par le récit des autres et du monde, que le personnage absorbe et dont il se fait le passeur, car ce sont tout de même les individus sur scène qui priment depuis 1980, et non la représentation des grands enjeux sociétaux<sup>13</sup>.

Dans ce contexte littéraire, *Je pense à Yu* relie les petites histoires avec la grande. Or, pour faire sens de problèmes globaux, il faut, je le répète, prendre un temps d'arrêt, de réflexion et de recherche, pour en surmonter les difficultés, qui passent aussi par des résistances intérieures. À la lumière des analyses précédentes, cette résistance s'oppose à une hégémonie qui fait primer en chacun une actualité à courte vue, dépolitisée, car déconnectée

<sup>11</sup> Marie-Christiane Hellot, « De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice. *Je pense à Yu* », *Jeu*, n° 145 (4), décembre 2012, p. 13.

<sup>12</sup> Lucie Robert, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 80.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 79-80.

de l'avenir et du passé, mêmes relativement proches. Sous l'effet déclencheur de l'entrefilet, il y a chez Madeleine une volonté de lier les faits les plus éloignés les uns aux autres, de manière à penser l'histoire dans la longue durée, dans sa continuité. Sur le plan de la forme, cette action sur le temps est concrétisée par le personnage de Lin qui apprend la langue française alors que certains temps de verbe de cette langue n'ont pas d'équivalents dans la sienne. Comme le souligne Marie-Christiane Hellot en citant une révélatrice erreur de paronyme dite par Lin, la pièce procède par « convergence » (plutôt que *concordance*) des temps<sup>14</sup>. De manière frappante, en ne sachant pas encore comment conjuguer les verbes autrement, Lin ramène le récit historique dont Madeleine lui parle au présent alors que, paradoxalement, elle veut mettre à distance son propre passé. Le prétexte du cours de langue axé sur les temps de verbe joue de la sorte un rôle poétique, c'est-à-dire que des commentaires pédagogiques sur la langue même permettent à Madeleine de glisser vers des réflexions personnelles sur la temporalité. C'est le cas de son explication du futur antérieur, dont le choix d'exemple la confronte accidentellement à son incapacité de penser des projets à long terme et à bien comprendre ses motivations profondes : « Quand j'aurai écrit une lettre à Yu Dongyue, quand j'aurai trouvé ce que je veux lui dire, je pourrai... » (*JPY*, 47) Le futur antérieur est marqué par un esprit d'enchaînement logique des faits parce qu'il nécessite au moins deux temps corrélés différents du présent de l'énonciation. Mais Madeleine n'arrive pas à improviser une fin de phrase située dans un futur éloigné. La grammaire appelle ici impérieusement une pensée de l'histoire, une histoire anticipée, mais qui demeure indicible pour Madeleine, comme les points de suspension le révèlent.

En relatant des faits survenus tout récemment, les grands quotidiens — comme c'est le cas avec l'entrefilet cité dans la pièce — utilisent plutôt le présent et les temps du passé proche (passé composé et imparfait). La pièce de Fréchette montre que cette écriture, déséquilibrée dans son usage des temps de verbe, peut être compensée par une relecture imaginative, comme celles que les trois personnages opèrent. Les faits du passé sont très souvent pensés sur un mode spéculatif. Une telle opération temporelle dans le drame est désignée par Sarrazac comme le *mode optatif* ou l'*optation*, qui est complémentaire de ce qu'il désigne comme la *répétition-variation* : le drame moderne spéculé sur ce qui aurait pu

<sup>14</sup> Marie-Christiane Hellot, « De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice », *loc. cit.*, p. 16.

être possible, en une ou plusieurs variantes, selon une créativité narrative qui est le propre de la fiction littéraire moderne. L'optation, aussi désignée comme une « dramaturgie au conditionnel », dont Marguerite Duras serait l'une des principales représentantes, intègre dès sa fable même, parce qu'elle est hypothétique, une liberté d'interprétation<sup>15</sup>. *Je pense à Yu* se termine ainsi par un exercice de récitation d'exemples de temps de verbe. En dernier, les exemples d'usages du conditionnel appelé par la conjonction « si » mettent Lin dans une situation de jeu de rôle. Elle imagine, avec l'aide des deux autres personnages, comment les événements de 1989 auraient pu se passer autrement et infléchir l'histoire. La banalité d'une telle activité pédagogique (la litanie des répétitions par Lin de ce que Madeleine et Jérémie racontent en faisant usage de propositions à l'imparfait ou au plus-que-parfait pour introduire le conditionnel) rend par contraste encore plus bouleversant le poids dramatique et symbolique des répliques. Le tout est formulé dans un « vous » hypothétique adressé aux trois manifestants, et l'usage soudain du « je » dans les dernières répétitions d'une même réplique a un effet poignant : « *Lin*. Si vous n'aviez pas lancé la peinture sur Mao... *Madeleine*. Si vous n'aviez pas lancé la peinture sur Mao, je ne serais pas la même. *Lin*. Je ne serais pas la même. » (*JPY*, 71) Le sujet de l'énonciation est ici équivoque, à cause de la convention de l'exercice : est-ce Madeleine qui suggère à Lin une fin pour sa phrase, donc de reconnaître que cette histoire a une incidence sur elle ? Est-ce au contraire Lin qui répète l'affirmation énoncée par son enseignante à des fins d'exercice, ce qui veut dire que le geste des manifestants a plutôt transformé Madeleine ? Il s'agit probablement des deux réponses, mais le plus intéressant est de voir comment l'exercice sur la langue ménage les blocages intérieurs de chacune tout en permettant à la reconnaissance d'être formulée. Cette chute révèle la réticence à reconnaître que l'histoire des autres a un impact transformateur sur chacun et à reconnaître que l'individu n'est pas le pur produit d'une volonté sans lien avec le passé ni avec l'avenir.

Il y a d'ailleurs une franche adhésion à ce principe de perfectibilité dans le choix de faire de cette pièce un drame : les personnages évoluent, ils sont transformés par le choc de leurs divergences exposées dans les dialogues. Leurs échanges demeurent cordiaux puis amicaux, puisqu'ils stimulent les conflits intérieurs de chacun des trois, parallèlement. L'action

---

<sup>15</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 57.



d'introspection est donc triple. La structure même évolue : les monologues en parallèle cèdent de plus en plus la place à des dialogues avec beaucoup de répliques longues, voire de tirades, qui sont typiques de l'écriture fortement narrative de Fréchette. Le personnage de Fréchette se raconte, mais il a de plus en plus besoin de se raconter à un autre, dans l'espace scénique, qui peut lui répondre<sup>16</sup>. Avec ses trois personnages, Fréchette parvient à faire voir l'aspect polyphonique de la perception de l'histoire et de l'actualité. Jérémie stimule la part de doute, d'attitude terre-à-terre et de pessimisme en Madeleine, ce qui permet de la nuancer, de faire paraître son idéalisme et sa curiosité comme un combat intérieur. Parfois, l'ampleur de la divergence entre ces deux personnages rend quelque peu pathétique le désir de séduction de Jérémie, car il le dissimule bien mal derrière les prétextes cousus de fil blanc de ses visites répétées. Ce solitaire replié sur sa vie privée décevante est cependant typique d'une attitude commune de notre temps : la méfiance généralisée envers les médias, envers la politique, envers toute l'actualité en bloc, méfiance qu'on désigne parfois comme du cynisme, et qui revient à ne rien critiquer de manière vraiment sérieuse. Jérémie freine parfois la discussion par des réponses à l'emporte-pièce faiblement argumentées dignes de bien des commentateurs de la radio et de la télévision. Par exemple, lorsque Madeleine partage avec lui ses interrogations de nature historique et philosophique quant à savoir s'il y a eu un véritable engagement progressiste désintéressé chez Mao avant qu'il ne devienne un tyran, il répond : « Oui. Il y a des gens comme ça, tout ce qu'ils veulent c'est dominer. Et ceux qui prétendent sauver l'humanité, c'est les pires. » (*JPY*, 29) Jérémie joue de la sorte un rôle de rappel de la pression du monde extérieur dans ce quasi-huis clos. Il sert d'archétype du citoyen réfractaire à la curiosité intellectuelle, qui ne veut ni s'interroger sur lui-même ni sur le monde, ce qui est tempéré graduellement par l'influence de son hôte sur lui. Le nœud du drame réside ainsi dans le conflit intérieur des deux personnages féminins.

À quoi ce conflit intérieur tient-il? Il serait insatisfaisant de simplement nommer, chez Lin, l'apprentissage de la terreur au plus jeune âge, des tabous sociaux, ce qui se devine dans le texte autour de certaines expressions clefs, comme « les histoires qui gâchent les vies ». De

---

<sup>16</sup> Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal Hébert, et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 226-229 et 238-243.

même, il ne suffit pas de seulement nommer le souvenir douloureux de Madeleine par rapport à l'avortement (symbolique) de son projet d'adoption pour comprendre ses sentiments à l'égard de la Chine de 1989. Il demeure même insuffisant de repérer le travail de reprises des motifs métaphoriques d'un récit à l'autre à travers la pièce, comme celui des œufs remplis de peinture rouge qui éclatent, tel des embryons avortés. Ce que les personnages révèlent d'eux-mêmes et de l'histoire de la Chine demeure fragmentaire tant l'écriture de Fréchette préserve des non-dits et tarde à laisser ses personnages se révéler. C'est le processus même qui se fait inspirant, ainsi que l'effet de suspense et de conflit intérieur dans la réticence à se dire. Sur le plan esthétique, l'originalité et la force du texte sont surtout du côté de Lin, qui balbutie un français à la syntaxe brute, parce que maladroite, qui frappe fort par son extrême concision. Lorsqu'elle consent à parler de son passé en Chine, sa capacité d'évoquer beaucoup en peu de mots est une belle leçon de d'écriture. Une telle forme littéraire constitue un contre-exemple inspirant pour refuser de justifier une médiatisation lacunaire et insignifiante sous le prétexte des limites journalistiques en termes de nombre de mots ou de temps d'antenne. Sur ce point, il y a un second niveau de réflexion dans la pièce, à propos d'une évolution des techniques de communication qui ont infléchi le rapport à l'information. L'Internet est un réseau de supports informatiques, une plateforme, un outil, voire une extension virtuelle de l'espace public; ce n'est pas vraiment un média, selon Anne-Marie Gingras<sup>17</sup>, au sens d'une entité journalistique, comme la notion a été définie pour cette thèse. Cependant, *Je pense à Yu* montre que l'évolution des techniques médiatiques a un impact sur les habitudes de réception du journalisme. La pièce relaie en partie l'espoir que l'Internet aide à mieux comprendre et communiquer l'histoire.

#### *Des techniques de communication dans l'histoire*

*Je pense à Yu* se prête aisément à une réflexion sur les techniques médiatiques et les formes de communication. La brièveté du texte de la pièce appelle à renverser le dicton : un mot peut valoir mille images aussi bien qu'une image vaut mille mots. Les textes des informations trouvées apparaissent de façon fragmentaire, mais la pièce les met en réseau par une structure qui s'inspire de l'informatique, comme le commente l'auteure :

<sup>17</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], p. 208.

La structure même de *Je pense à Yu* repose sur le type d'accès à l'information que permet Internet. Madeleine s'enfonce de plus en plus dans l'histoire de Yu. [...] La pièce est construite en avancées successives, « par hyperliens », dans l'histoire de Yu, mais aussi dans le passé de Madeleine, de Lin et de Jérémie<sup>18</sup>.

Ces sautes dans les réflexions et les fragments de récit fonctionnent par association d'idées, dans les limites de ce qui apparaît vraisemblablement cohérent aux personnages — plutôt que selon leurs fantasmes, libérés par le jeu de rêve, comme dans les associations libres de *Félicité* de Choinière, observées au chapitre précédent. Dans les deux cas, ce principe structurel condense les moments forts et accentue leur dimension symbolique, qu'ils soient concentrés sur des mots ou sur des images. Les images, peu nombreuses dans les répliques et les didascalies, jouent un rôle du même ordre, digne du dicton cité. Si l'histoire chinoise, et en particulier les événements de Tiananmen, frappe l'imagination, on le doit à des images fortement médiatisées, notamment les célèbres photos de « l'homme de la place Tiananmen<sup>19</sup> », un cliché absent du texte de Fréchette. Les portraits de Yu Dongyue et de Mao Tsé-toung, mystérieusement, *poignent*<sup>20</sup> Madeleine sans qu'elle ne comprenne pourquoi. Ces figures d'homme stimulent sa réflexion sur ce qu'elles symbolisent et par extension sur la signification de l'histoire. En fin de pièce, Lin découvre une image du portrait de Mao peu après l'événement, qui y apparaît beaucoup moins souillé par la peinture que Madeleine ne l'avait imaginé. Cette découverte joue un rôle décisif dans l'apogée du drame : elle désillusionne Madeleine sur la portée concrète du geste de Yu Dongyue, elle la refroidit dans son idéalisation de l'histoire. La photo est ainsi porteuse d'une « aura » bouleversante parce qu'elle témoigne de la rareté des traces de l'action des trois militants, voire de la grande majorité des morceaux qui manqueront toujours à un portrait complet du passé<sup>21</sup>. En somme, autant l'entrefilet que le photojournalisme sont féconds en revirements infradramatiques.

<sup>18</sup> Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 18-19.

<sup>19</sup> Un essai entier a été consacré à cette image, décrite ainsi : « À midi, ce 5 juin 1989, à Pékin, il se tenait debout, droit, survivant et insolent, paralysant par sa seule présence une colonne de blindés. » Adrien Gombeaud, *L'homme de la place Tiananmen. Histoire d'une image*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Médiathèque », 2009, p. 13.

<sup>20</sup> Je m'inspire ici du concept de « *punctum* » de la photographie selon Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 71-95.

<sup>21</sup> Pour Walter Benjamin, la perte d'aura est causée par la reproductibilité technique des objets d'art, en particulier dans les formes où il n'y a plus d'original unique et authentique, depuis la

Comme l'a remarqué Hervé Guay, l'ordinateur occupe une place centrale dans le texte, et il est amplifié par le choix de Marie Gignac de mettre sur scène un écran géant; or, ce qui est projeté, c'est surtout du texte; bref, l'outil est visuel et relativement nouveau, mais le principal moyen de communication qu'il valorise à un degré sans précédent, c'est le texte écrit<sup>22</sup>. J'ajouterais qu'il s'agit d'un moyen supplémentaire pour poursuivre l'une des poussées de modernité du drame, la *romanisation*<sup>23</sup>. Quant à l'écriture, il n'y a chez Carole Fréchette ni intention de célébrer la technologie ni intention de la critiquer. Représenter la technologie est plutôt une nécessité qui s'est imposée accidentellement durant l'écriture à cause de son omniprésence dans les habitudes en matière d'information<sup>24</sup>. Il serait donc superflu de tenter de classer ici la question des médias au sein du débat entre les technophiles et les technophobes. Il m'apparaît cependant pertinent de classer les supports de la communication dans la pièce selon la question centrale de la temporalité. En effet, Madeleine épingle au mur de son appartement les portraits qui l'inspirent dans sa recherche et les pages des textes pertinents trouvés en ligne. Texte ou image, le document est traité avec la même nécessité de visibilité continue. Il meuble le nouveau logement encore peu aménagé, mais il meuble aussi le temps de recherche de Madeleine. Ce procédé d'accrochage, traditionnel chez les documentaristes et journalistes d'enquête, permet de contrer le caractère fuyant,

---

photographie et le cinéma. Cette théorie a néanmoins pour nuance importante de deviner une autre forme d'aura, plus ténue, dans l'image reproductible. Elle tient au fait de capter l'image d'une personne à un moment unique de sa vie, alors que le « *hic et nunc* » est un aspect fondamental de l'aura : « Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté. » Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 285.

<sup>22</sup> Marie-Noëlle Lavertu et Hervé Guay (transcription), « Culture médiatique et pratique théâtrale : ennemis ou alliés? », table ronde, animée par Jeanne Bovet, dans le cadre des Rencontres annuelles de la Société québécoise d'études théâtrales, Université Laval, Québec, 18 mai 2013, texte inédit. Même si ce passage de la discussion n'y apparaît pas, on consultera avec profit le compte rendu de Sara Thibault-Chamberland, « Culture médiatique et pratique théâtrale », *Jeu*, n° 150 (1), avril 2014, p. 64-68.

<sup>23</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Récit épique et roman », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 472, cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 309.

<sup>24</sup> « Je n'ai pas décidé de mettre les médias ou Internet au centre de ma pièce. C'est arrivé d'une façon toute naturelle. [...] C'est ainsi que j'ai eu l'idée d'écrire une pièce à propos d'une femme qui, comme moi, trouve dans un journal un article sur Yu Dongyue. Pour en savoir plus sur lui, elle fait ce que j'ai fait, ce que l'on fait tous : elle va à son ordinateur et tape son nom sur un moteur de recherche. C'est ainsi que l'Internet est entré dans ma pièce. » Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », loc. cit., p. 17-18.



faiblement visible, de la publication journalistique quotidienne et de la circulation des données numériques. J'ajouterais qu'il atténue même le caractère éphémère de la représentation théâtrale, puisque la visibilité de quelques portraits, tout au long du spectacle, contribue à leur durée dans la mémoire. Bref, selon *Je pense à Yu*, l'image médiatisée joue un rôle fondamental d'évocation, de stimulation de l'imagination et elle a aussi un rôle d'outil mnémonique qui permet de mieux se souvenir d'une nouvelle en l'associant à son illustration graphique. *Je pense à Yu* défend ainsi l'importance du journalisme et de l'Internet selon un idéal humaniste d'ouverture à l'autre et au monde, ce qui explique le choix d'exposer les lacunes des médias de manière douce et tempérée. La lacune que constitue le caractère fuyant ou fragmentaire des documents journalistiques nécessite un effort considérable de résistance de la part des lecteurs, que Madeleine incarne dans une attitude de critique constructive tout à l'opposé des charges virulentes contre la passivité des spectateurs médiatiques dans plusieurs autres pièces. La pièce mise sur la responsabilité citoyenne de se soucier des médias, de reconnaître leur importance malgré leurs lacunes, sans quoi leur amélioration est impensable.

La critique soulevée par la pièce se fait également plutôt optimiste à cause de son orientation historique. Le décalage de l'entrefilet de 2006 avec les faits de 1989 qu'il convoque permet de donner à vivre les transformations techniques des médias qui provoquent de profonds changements d'habitude et d'attitude en peu d'années. *Je pense à Yu* exprime de l'espoir envers Internet, mais on remarquera que cet espoir s'explique par contraste avec la très brève représentation de la télévision. En effet, la télévision apparaît dans un unique passage et c'est pour la décrire comme le triste instrument d'une époque révolue. Alors qu'ils se font oublier par leur banalité au temps des écrans plats bon marché que l'on installe dans toutes les chambres, les téléviseurs sont absents de l'appartement de Madeleine. Il est question de la télévision seulement dans son journal intime du 22 mai 1989 :

Vu aux nouvelles les manifestations sur la place Tiananmen. L'image était mauvaise, je voyais tout embrouillé. Ils sont des dizaines de milliers. Il y en a plus de mille qui font la grève de la faim. Et puis la télé a sauté. La maudite télé pourrie. Ça fait des mois que je dis qu'il faut en acheter une. À 31 ans, on peut quand même se payer une télé qui a de l'allure. Pierre-Louis veut qu'on garde notre argent pour acheter une chèvre angora. Une chèvre à la place d'une télé. J'ai dit : les nouvelles, on va les regarder comment? Pierre-Louis a dit : la télé, c'est abrutissant. (*JPY*, 22)

La logique du comportement de Pierre-Louis ressemble à la réplique de Jérémie précédemment citée : considérant que, par simplification, les médias sont jugés mauvais en bloc, on les met à la poubelle. Pierre-Louis et Jérémie ont alors une excuse pour abdiquer quant à leur responsabilité de s'informer et, par extension, d'exiger des outils appropriés pour ce faire. Également, cette attitude est proche de celle de la jeune Madeleine qui, une fois son identification politique arrêtée sur Mao, n'a pas besoin de parfaire sa connaissance du maoïsme au delà de l'affiche sur le mur. Celle-ci et la chèvre angora sont les symboles d'un même confort intellectuel qui consiste à se fixer rapidement et définitivement dans un projet donné pour mieux éviter l'effort de continuer d'apprendre. La plus impitoyable de ces deux figures, c'est bien entendu la chèvre, symbole réducteur du mouvement hippie de retour à la terre dont les autres caractéristiques, comme la vie collective, sont ici absentes. Le symbole y semble d'autant plus appauvri que le projet de retour à la terre de Madeleine est vécu plutôt tardivement, en 1989, et pour une brève période de sa vie.

Que signifie cette place anecdotique du mouvement hippie comme de Tiananmen dans la mémoire de Madeleine? Soulignons que la pièce convoque le poids du passé des années 1980 et 1990 dans ce que sont devenus les personnages, alors qu'il s'agit d'une époque où la télévision était à son apogée comme support médiatique. Sous cet angle, la télévision est encore plus importante dans le seul passage à son sujet. Internet apparaît comme la porte de sortie espérée d'une culture télévisuelle de l'abrutissement et de l'isolement inévitable, fataliste, typique de l'esprit de fin de Révolution tranquille et de *fin-de-siècle*, dont la télévision en déclin n'a sans doute pas seulement été un facteur, mais aussi un symptôme. Qu'on la regarde ou qu'on ne la regarde pas, pour Pierre-Louis, même résultat, on est mal informé et isolé d'un monde qui ne va nulle part, qu'on soit devant le petit écran ou sur une fermette. Il faut préciser que le téléviseur est devenu, comme la réaction de Madeleine « à 31 ans » en fait foi, un symbole d'embourgeoisement et de sédentarisation. Cela n'est pas étranger, en particulier depuis ce tournant des années 1980, à la dérive commerciale de la télévision. L'outil d'information inclus dans un projet national de société devient plutôt un outil de divertissement, puis même un objet banal, mais incontournable, pour meubler l'ennui. On trouvait une satire semblable de cette télévision perçue comme abrutissante ou

mortifère, individuellement et collectivement, dans les deux cas évoqués en ouverture de la thèse, *Cabaret Neiges noires* (1992) et *Ze Buddha's show* (2003).

Toutefois, depuis le tournant du siècle, le type de rapport au monde, notamment au monde éloigné, commence à changer, nous dit *Je pense à Yu*. Pour le rapport à la Chine, la sortie de prison de 2006 diffère des manifestations en 1989 de manière majeure : Madeleine, en 1989, y a eu accès de façon momentanée, alors qu'en 2006, elle a accès à des documents durables. Heureusement, Madeleine a rédigé un récit de son visionnement de la télévision le 22 mai 1989. Sans sa pratique diaristique assidue, on peut croire qu'elle aurait perdu le souvenir de ce qu'elle avait visionné dix-sept ans plus tôt, surtout avec l'image brouillée, mauvaise, et la nouvelle écourtée avant la fin. On reproche souvent au journalisme de broyer le présent dès l'instant qu'il devient passé, même si les journaux laissent des archives derrière eux<sup>25</sup>. Ce fut encore plus fortement le cas jusqu'ici de la télévision, dont on n'a conservé qu'une infime partie des contenus diffusés, malgré l'invention du magnétoscope. Ses contenus sont de la sorte produits dans la logique du jetable. C'est la numérisation de la vidéo qui, peut-on l'espérer, semble promettre de réduire cette lacune. Les archives de journaux en ligne permettent désormais à Madeleine de se documenter à son rythme, en sélectionnant le plus pertinent plutôt que le plus récent. Des archives écrites existaient une décennie plus tôt, mais sur support imprimé, donc en bibliothèque, ce qui les réservait aux personnes pleinement déterminées dans leurs recherches. Il ne reste à Madeleine que des traces évanescences du moment unique, impossible à répéter, de son visionnement télévisuel d'autrefois. Cette évanescence diffère de sa nouvelle habitude de la relative permanence d'Internet, en complément des quotidiens imprimés dont les archives numériques demeurent en principe accessibles. Le pouvoir sur elle du passé tient en partie à cette différence, au deuil du visionnement télévisuel dont la mémoire s'efface.

Il n'est pas exagéré de parler de deuil. Surtout depuis l'arrivée de la télédiffusion en direct, ce média donne surtout l'impression de donner à vivre l'événement alors qu'il se

<sup>25</sup> C'est ce qu'a rappelé, pour en confirmer la règle, le journaliste Jean-François Nadeau, directeur des pages culturelles pour *Le Devoir*, invité à la table ronde « Ladébauche et les enjeux actuels de la satire et de la caricature », dans le cadre de « Quand la caricature sort du journal. Baptiste Ladébauche (1878-1957) », Centre d'archives de Montréal de Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, 19 avril 2013.

produit, comme sans médiation, sans distance, sans filtres. Dans la même citation longue, qui commence par « Vu aux nouvelles les manifestations sur la place Tiananmen », les mots « aux nouvelles » font écran entre le verbe et le complément, mais ils sont vite oubliés dans les phrases suivantes : « Ils [les manifestants] sont des dizaines de milliers. Il y en a plus de mille qui font la grève de la faim. » L'action est alors donnée sans complément circonstanciel de lieu, ce qui donne l'impression que Madeleine s'est sentie vivre, malgré la mauvaise qualité d'image, avec ce que l'on vivait alors à l'autre bout du monde. Elle semble vouloir retrouver par l'intermédiaire d'Internet cette perception de l'ailleurs qui n'est déjà plus la même. La nostalgie, l'impossibilité de revivre l'expérience de visionnement est inévitable, car il y a une perte de l'aura de la télévision d'autrefois. Au risque de proposer une lecture peu orthodoxe de Walter Benjamin, je précise que la télévision d'hier semble avoir acquis un peu d'aura, si l'on considère le caractère beaucoup moins reproductible de ce média en comparaison avec les textes, images, sons et vidéos numérisés et diffusés en ligne<sup>26</sup>. Depuis la création de *Je pense à Yu* en 2012, le partage d'archives télévisuelles maison par différents sites de partage de vidéo connaît d'ailleurs un essor de popularité qui carbure à une semblable nostalgie. C'est ce dont témoigne *Mommy*<sup>27</sup>, une pièce musicale d'Olivier Choinière en grande partie constituée d'extraits sonores du patrimoine télévisuel québécois. Dans ce cas comme dans celui ici étudié, le choix du théâtre, art vivant et éphémère, permet de compenser l'impossibilité de revivre l'expérience vécue et définitivement passée d'une télévision qui n'est déjà plus la même. Cependant, le désir de conjurer l'éphémère, de lier le fictionnel à l'historique, explique le choix de Fréchette d'écrire une pièce dont le texte publié fait aussi œuvre durable en lui-même.

Avec *Je pense à Yu*, les textes et images glanés quotidiennement sur Internet alimentent l'anamnèse. La procrastination de Madeleine par rapport au travail routinier ne se trouve qu'à deux ou trois clics des tâches qu'elle est supposée faire. La pièce montre que la recherche d'informations peut se faire facilement, à tout moment, y compris avec l'outil principal du

<sup>26</sup> Il s'agit ici d'étendre à la télévision, celle d'un contexte où peu d'enregistrements sont conservés, la nuance apportée par Benjamin au sujet de *l'ici et maintenant* de certaines photographies (n. 20), même si cette technologie et l'informatisation sont venues après cette théorie des années 1930.

<sup>27</sup> *Mommy*, mise en scène d'Olivier Choinière et d'Alexia Bürger, texte, mise en scène, musique et interprétation d'Olivier Choinière, L'Activité, Aux écuries, Montréal, février-mars 2013.



travail de bureau, l'ordinateur. Elle suggère que la numérisation et la mise en ligne des médias facilitent une démarche de citoyen qui souhaite approfondir les actualités reçues trop brièvement. Ainsi, *Je pense à Yu* fait preuve d'optimisme quant à l'avenir rendu possible par les technologies de l'information. Elles semblent rendre le public un peu plus libre de déterminer son propre ordre du jour médiatique, de s'attarder plus longuement à d'autres sujets que ceux choisis pour les quelques nouvelles exceptionnelles et sensationnelles auxquelles les directeurs de presse consacrent des ressources substantielles<sup>28</sup>.

Internet conduit cependant à oublier que les informations d'actualité qui y circulent ont des sources premières, très souvent produites par des médias traditionnels, notamment par la presse écrite, de leurs sites officiels jusqu'à la plus tertiaire des sources. La pièce ne rend pas compte explicitement de l'effacement fréquent, en ligne, des références, car elles tombent de toute façon sous l'effet de leur transposition informelle dans la parole des personnages. Le texte fait voir cependant une autre lacune des recherches en ligne qui lui est reliée, c'est-à-dire la surabondance de sources reçues en vrac, sans classement. Cela apparaît par une tournure de phrase récurrente : « Je tape Yu Dongyue sur Google. 3 540 résultats. [...] Je tape Tiananmen, mai 1989. 212 000 résultats. » (*JPY*, 13) Ces statistiques aident à comprendre que Madeleine doit passer des journées entières devant l'écran pour n'obtenir que quelques nouvelles informations supplémentaires parmi ce qui doit être un grand nombre de répétitions et de résultats infructueux. Le compte rendu du résultat de ses recherches apparaît réduit à quelques données essentielles pour des raisons de densité dramatique : insister sur le sentiment de n'avancer que lentement vers l'information recherchée. Les dix jours auraient été mieux employés s'ils avaient commencé par une visite parmi les monographies et périodiques d'une bibliothèque. Cependant, le conflit intérieur de Madeleine entre sa curiosité à l'égard de l'histoire de Yu et son devoir de respecter les horaires et échéances de ses contrats ne permet qu'une procrastination non planifiée, pas entièrement assumée, presque clandestine. Ce temps de loisir volé à la logique productiviste à des fins de connaissance et de création désintéressées, la technologie numérique a le mérite de le rendre plus accessible. Fréchette n'aurait sans doute pas écrit une telle pièce plus tôt dans sa carrière,

---

<sup>28</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 65-70.

dans les années 1990, en s'inspirant d'un entrefilet similaire<sup>29</sup>. Elle témoigne par *Je pense à Yu* d'un renouvellement de la figure de l'intellectuel doublée de celle de diariste. Pour représenter cette figure, l'ordinateur se substitue aux journaux, revues et livres de poche lus à temps perdu, ainsi qu'aux bouts de papier griffonnés n'importe quand. Cette figure, facilement assimilable à celle de l'écrivain, a ceci de nouveau : un peu plus d'accessibilité. L'extension de l'espace public sur le terrain de l'espace virtuel et l'accessibilité du statut d'écrivain sont suggérées par le texte, mais avec modération<sup>30</sup>.

Rappelons que les sites Internet sont des fichiers de données qui doivent être hébergés et relayés par plusieurs serveurs, c'est-à-dire dans des ordinateurs bien concrets, situés dans des lieux géographiques tous soumis à des législations nationales. Les frontières de ces mêmes nations sont redoublées par la barrière des langues. À ce propos, dans la dernière scène (4 mars 2006), les informations les plus cruciales et les plus bouleversantes sur les événements du 23 mai 1989 sont données à Madeleine par Lin, qui a elle-même ressenti le besoin de faire des recherches en ligne sur le sujet. Ces informations qui ont échappé à Madeleine malgré neuf jours de recherche, Lin les a trouvées « sur un site de Taiwan » (JPY, 62). Il s'agit probablement d'informations dans sa langue, transmises par des Chinois en exil qui ont vécu de près les événements ou qui, à cause de l'incidence politique et historique de ceux-ci dans leur vie, ont tout intérêt à transmettre toute l'histoire. S'il ne s'agit pas d'un site de Chine, mais de Taiwan, on devine là que la censure chinoise a maintenu son emprise et l'a étendue jusqu'aux serveurs informatiques<sup>31</sup>. Elle a dû toutefois s'arrêter aux

---

<sup>29</sup> « Je ne crois pas que j'aurais écrit *Je pense à Yu* s'il n'y avait pas eu l'Internet. J'aurais lu l'entrefilet dans le journal, j'aurais été intéressée et touchée de la même façon, mais pour aller plus loin, il m'aurait fallu me rendre à la bibliothèque, consulter de vieux journaux pour tenter de retracer l'histoire de Yu Dongyue, retrouver les articles de 1989, etc. » Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *loc. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> La lecture parallèle d'Anne-Marie Gingras contribue à modérer davantage le potentiel technologique d'Internet, celui de rendre les citoyens plus libres de mieux s'informer. Cette possibilité ne se réalise que très rarement puisqu'on sous-estime de nombreux autres facteurs, notamment d'avoir beaucoup de temps libre et les compétences nécessaires pour trier l'information, pour s'y repérer. Anne-Marie Gingras *Médias et démocratie*, *op. cit.*, p. 247-250. Bref, voilà pourquoi il y a ici un renouvellement de la figure de l'intellectuel, pas de celle de tout citoyen.

<sup>31</sup> Par jeu de mot ironique avec la Grande muraille de Chine (*Great Wall*), les journalistes anglophones désignent comme le « Great Firewall of China » les mesures mises en place pour restreindre la navigation sur Internet depuis 2003. La censure de l'État chinois a été étendue à Internet. Staffan Thorsell, « The Great Firewall of China », *Theguardian.com*, 24 avril 2003, en ligne,

frontières des démocraties limitrophes, notamment du rival politique qu'est Taiwan depuis la Révolution communiste chinoise de 1949 (il y a entre les deux États des revendications réciproques de souveraineté sur tous les territoires de l'autre). Certes, Lin a vécu dans un pays sans liberté de presse; elle a intériorisé la loi du silence à l'égard du passé et de toutes velléités démocratiques. Cependant, son expérience du régime au quotidien, y compris dans sa propre famille, qui a subi les conséquences de la répression politique d'une action interdite commises par son grand-père, la rend détentrice d'un savoir dont la dimension sensible ne peut se transmettre facilement par des textes en ligne. Surtout, par sa langue, elle a un accès potentiel à des connaissances qui sont inaccessibles à une forte majorité d'Occidentaux. Bref, *Je pense à Yu* montre que le dialogue interpersonnel traditionnel, ce fondement de la dimension artisanale du théâtre, ne peut pas être supplanté par les nouveaux outils de télécommunication. Mieux, alors que l'extrême vitesse ne résout pas le problème du temps de lecture, surtout lorsqu'on est encombré par le fatras des données, la rencontre d'un guide en chair et en os apparaît comme un complément indispensable.

#### Drame-de-la-vie *mondialisée et histoire contemporaine*

En ce sens, *Je pense à Yu* propose un juste portrait de notre temps, celui de la mondialisation. En considérant ce concept dans un sens large, cette pièce révèle la porosité des frontières par les moyens de télécommunication et surtout par l'accessibilité du transport aérien : Lin écrit à sa mère qu'elle ne se trouve qu'à douze heures de vol, soit le temps nécessaire pour faire mijoter une recette traditionnelle de soupe (*JPY*, 69). La pièce évoque ainsi l'évolution rapide des moyens de transport, dont la perception diffère de la génération de la mère à celle de la fille. Leur histoire, et surtout, dans la pièce, celle des techniques de communication que je viens de dépeindre, me semble le point de convergence entre l'histoire individuelle et l'histoire collective : il y a modification, partagée, de la perception individuelle du temps et de l'espace. La grande vitesse de l'apprentissage du français de Lin et de son intégration au Québec est un cas individuel, dont Marie-Christiane Hellot doute de la vraisemblance<sup>32</sup>. Cependant, ce cas symbolise un grand espoir à l'égard du rôle des néo-

---

<<http://www.theguardian.com/media/2003/apr/24/chinathemedia.digitalmedia>>, consulté le 3 juillet 2014.

<sup>32</sup> Marie-Christiane Hellot, « De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice », *loc. cit.*, p. 16.

Québécois dans l'avenir de notre société, dans un contexte démographique contemporain de faible natalité.

Toutefois, la mondialisation n'est pas ici seulement dépeinte du point de vue mcluhaniste, comme un effet direct des technologies de communication et de transport sur la vie humaine. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, la forme de mondialisation mise en place dans l'ordre mondial contemporain est celle de la libéralisation du marché capitaliste et de l'individualisme qui en est le corollaire. Les pièces de Fréchette en témoignent, sans en faire nécessairement la dénonciation explicite. Stéphanie Nutting a relevé dans plusieurs pièces précédentes que « presque tous les personnages de Fréchette, quelle que soit la pièce, finissent par se prêter au jeu de la consommation. Leurs offres de services répétées sonnent creux, comme autant de retombées d'un individualisme à outrance<sup>33</sup>. » Or, le commerce, s'il est équitable, est peut-être la forme d'échange interpersonnel qui permet d'assurer une certaine justice, un respect équivalent des individus, en quantifiant leurs échanges. Les deux personnages féminins sont rassemblés par une relation contractuelle, l'enseignement du français, un service dont Madeleine ne s'acquitte pas. Si elle parvient à maintenir le dialogue et les visites de Lin, c'est parce que s'y ajoute un échange, obligatoirement mutuel, sur le plan de la connaissance de soi et du monde. Lin permet à Madeleine de mieux connaître la mentalité chinoise, l'effet de la répression totalitaire sur la volonté même de savoir, et elle lui donne accès à des éléments cruciaux de l'histoire de 1989 inaccessibles pour qui ne comprend pas la langue. Cependant, parler de sa société d'origine est coûteux pour Lin, de là son refus initial. Elle cède à la curiosité de son hôte, mais non sans monnaie d'échange, car son propre besoin de savoir est éveillé par les questions provocantes de Madeleine. En somme, *Je pense à Yu* situe le commerce mondialisé à l'échelle du *drame-de-la-vie*. Sa logique d'ouverture à l'autre mesurée et négociée est intégrée à la relation de ces deux personnages.

Par ailleurs, il est significatif que ce soit les deux personnages féminins qui agissent ainsi, qui cherchent à mieux connaître les autres, mais jamais de manière désintéressée. Par

---

<sup>33</sup> Stéphanie Nutting, « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 243.



un choix qui symbolise un idéal féministe universaliste, l'altruiste de la pièce, qui doit apprendre à se soucier de lui-même tant il s'oublie dans la parentalité, c'est l'unique homme, Jérémie, le père monoparental. Comme dans *Baby blues* (1989, prod. 1991), la première pièce de Fréchette où, comme le titre le suggère, le personnage féminin n'adhère pas naturellement au rôle maternel<sup>34</sup>, le choix d'avoir renoncé à la maternité apporte du tourment à Madeleine, mais le poids de ce pan majeur de la socialisation féminine apparaît surmontable avec le dénouement heureux de la pièce. Écrites dans la foulée de ce que Lori Saint-Martin a proposé d'appeler le métaféminisme<sup>35</sup>, les pièces de Fréchette montrent que d'autres problèmes comme l'individualisme demeurent entiers, qu'ils s'ajoutent en complexifiant des enjeux féministes plus discrets, mais encore visibles dans les textes. Madeleine regrette certainement de ne pas avoir eu d'enfant, mais à la lecture de son journal intime en date de sa décision soudaine (le 20 février 1990), son regret semble bien plus grand d'avoir gaspillé du temps et des ressources dans un projet d'adoption :

J'ai dit c'est un geste d'égoïsme, c'est le Nord qui achète le Sud, tu vois pas? [...] Il criait on part dans deux semaines, Madeleine, elle nous attend, tout est arrangé, elle nous attend. J'ai dit non, elle nous attend pas, elle sait pas, elle est dans un petit lit, elle demande pas de venir ici. Elle demande rien. C'est nous qui avons tout décidé. Pour notre plaisir. Pour remplir notre vie et notre grande maison à la campagne. (*JPY*, 66-67)

La critique de l'adoption internationale comme forme d'engagement civique en réaction à la situation mondiale semble ainsi un point récurrent de la dramaturgie contemporaine préoccupée par les médias et la mondialisation. Comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, la satire grinçante contre l'égoïsme inavoué des démarches d'adoption internationale est l'un des passages les plus virulents de *Bambiland* d'Elfriede Jelinek. Dans les deux cas, bien que sur un ton fort différent, la dramaturgie critique la superficialité et la fausse bonne conscience d'un engagement favorisé par une médiatisation qui ne met pas en question les racines économiques de la misère des sociétés ciblées par l'adoption. Chez Fréchette, cette

<sup>34</sup> Lyne Hains, « 4.5 *Baby Blues* de Carole Fréchette », *Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, f. 221-237.

<sup>35</sup> Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 78-88. C'est dans une thèse sous sa direction, celle de Lyne Hains indiquée dans la note précédente, que la première pièce de Fréchette, *Baby blues*, est classée comme représentative de cette période, qui débute en 1980, dite du métaféminisme.

critique est adoucie par le décalage temporel : il se peut que Madeleine, en 2006, n'adhère plus pleinement à sa pensée de 1989, qu'elle lit sans la commenter. C'est une proposition ouverte que l'on est libre d'accueillir ou non.

Le caractère bouleversant de cet épisode de la vie de Madeleine est amplifié par la stratégie éditoriale proche de l'autofiction. Cette mouvance littéraire, au théâtre, est une forme de résurgence, puisque la forme dominante du théâtre féministe à son apogée dans les années 1970 était le monologue autobiographique au féminin. Pour les pièces de ce temps comme pour *Je pense à Yu*, s'il y a écriture de soi, ce n'est surtout pas par égocentrisme. Les notions de réel et de vérité sont foncièrement politiques. Le théâtre féministe faisait le pari d'une écriture du réel ou du vrai, exprimant une vérité intérieure susceptible de rejoindre des enjeux d'émancipation collective. Rappelons que Fréchette a débuté dans l'art théâtral par le jeu, l'écriture et la création collective au sein de l'une des troupes féministes marquantes, le Théâtre des Cuisines, avant de devenir dramaturge dans les années 1990. À une écriture qui a continué à faire la part belle au monologue, *Je pense à Yu* ajoute désormais la tentation autobiographique et celle de l'engagement politique, tentation plus affirmée que jamais<sup>36</sup>. Toutefois, Madeleine n'est que partiellement un alter ego de Carole Fréchette, qui affirme que Lin et Jérémie sont aussi des facettes d'elle-même, d'une intériorité polyphonique, qui comporterait même « plus de désarroi que de révolte, plus de doutes que de certitudes<sup>37</sup> ».

Le texte de *Je pense à Yu* publié pour la production de la pièce, en 2012, est suivi d'*Entrefilet*, une courte pièce d'autofiction, qui traite de l'écriture de *Je pense à Yu* et qui renforce certaines pistes de la pièce principale laissées dans le doute ou l'incertitude. Cette brève pièce confère indirectement un aspect d'autofiction à l'œuvre principale. Elle a été écrite sur commande pour *Le Devoir*, en vue d'une lecture publique le 5 décembre 2010 dans le cadre du centième anniversaire du quotidien, avec les pièces brèves de trois autres auteurs, qui devaient toutes porter sur le thème de la liberté d'expression<sup>38</sup>. Selon un avant-propos de

<sup>36</sup> Pour Hervé Guay, « il s'agit du plus politique des textes de Fréchette ». Hervé Guay, « Madeleine et la Chine », *Critical Stages / Scènes critiques*, n°6, 29 juin 2012, en ligne, <<http://www.criticalstages.org/criticalstages6/entry/Madeleine-et-la-Chine>>, consulté le 13 août 2013.

<sup>37</sup> Hervé Guay, « Entretien avec Carole Fréchette », *loc. cit.*, p. 26.

<sup>38</sup> Alexandre Cadieux, « 100 ans du Devoir : après la chanson, place au théâtre », *Le Devoir*, 27 novembre 2010, p. A1.

l'auteure, il s'agit d'« une sorte de *making of* de *Je pense à Yu*. Tout y est vrai, ou presque. » (JPY, 74) La pièce met en scène l'écriture et la recherche de *Je pense à Yu* depuis le moment de la lecture du véritable entrefilet dans *Le Devoir* en 2006. L'auteure a choisi la forme d'un dialogue comique pour raconter ce travail, qui présente plusieurs points communs avec la recherche de Madeleine. Pour l'essentiel, cette pièce fait dialoguer l'auteure avec les citations des textes de ses sources d'information, qui sont personnifiées en la « Voix du journal » et plus loin la « Voix d'Internet ». L'auteure est désignée comme « Anne », selon un artifice d'autofiction dont l'ambiguïté est désamorcée avec désinvolture. Dès sa première réplique, elle confie qu'elle s'appelle en fait Carole Fréchette, qu'elle ne se donne ce pseudonyme que par commodité ludique. Pour rajouter au comique et pour maintenir le dialogue, Anne dialogue avec « LPVF », l'acronyme de « la petite voix fatigante ». Il s'agit d'une manière à la fois plus directe et plus comique d'exposer les réflexions et les conflits intérieurs que Carole Fréchette a eus avec elle-même. Le principal enjeu du conflit, comme pour Madeleine, est la crainte de perdre son temps à penser, à chercher et écrire au sujet d'une histoire lointaine, qui ne la concerne pas directement.

Le jeu d'enchâssement des différentes voix à l'intérieur d'Anne souligne le rôle d'alter ego de l'auteure que joue Madeleine et la nécessité de trouver une forme dramatique qui permette de mieux distribuer ces voix (Lin, Jérémie). *Entrefilet* insiste sur l'authenticité de l'engagement de l'autre pièce, surtout lorsqu'Anne parvient à prendre plus longuement la parole, avec des notes plus graves, moins allégées par les interventions de LPVF. C'est le cas en particulier lorsqu'elle parle de l'entretien qu'elle a eu avec Lu Decheng, l'un des deux autres militants chinois. Ce dernier a immigré à Calgary et semble avoir inspiré le rôle de Lin, notamment par son attitude encore plus enthousiaste que celle-ci à l'égard de sa nouvelle vie au Canada<sup>39</sup>. Alors que *Je pense à Yu* exprime un idéalisme et un optimisme réfrénés par

<sup>39</sup> « Entrefilet » montre que *Je pense à Yu* aurait pu prendre comme tangente une opposition québécoise au modèle de nationalisme de l'Ouest canadien, au pouvoir au Canada : « LPVF. Il a dit : c'est grâce à Stephen Harper que je suis ici. Ça t'a énervée. [...] / Anne. [...] Le lendemain, dans l'avion qui me ramenait à Montréal, je lisais le journal, trop contente de retrouver mon quotidien en français, après trois jours de *Calgary Herald*. / Voix du journal. LES FORCES CANADIENNES, UNE ARMÉE FANTÔME. Le rythme de la mission en Afghanistan est trop exigeant pour les officiers de la force terrestre. » (JPY, 89). Toutefois, un tel clivage polémique, d'actualité avec le pari historique relevé en 2011 par le Parti conservateur du Canada d'obtenir une majorité parlementaire sans le Québec, aurait sans doute trop orienté sur une seule piste la portée réflexive de la pièce sur la question des médias.

le doute et le désabusement, l'autre pièce affirme fermement l'efficacité de l'art vivant comme des rencontres tout aussi vivantes : « Et Lu Decheng vit à Calgary et il m'a donné des vrais chocolats Laura Secord, et je l'ai écouté, pour vrai, de toutes mes forces, et ça m'a changée, pour vrai. » (*JPY*, 91) Le verbe *changer* dans cette finale rappelle, en écho, le sens des dernières répliques de Madeleine et Lin. Sans l'histoire qu'elles ont apprises sur la Chine, elles affirment qu'elles n'auraient pas changé : « je ne serais pas la même » (*JPY*, 71). L'auteure paraît craindre le scepticisme du public de théâtre à l'égard de la fin de *Je pense à Yu*, alors que celui-ci est plutôt habitué aux chutes sombres.

L'un des points de la critique modérée des médias que comporte *Je pense à Yu* est de souligner la brièveté des entrefilets tirés des agences de presse internationales et leur faible place dans les journaux. Ce point est éclairé davantage par la pièce en annexe, dont le titre est révélateur, *Entrefilet*. Dans un esprit comparable à l'absence problématique d'événements dans *Les aboyeurs* et à la diversion par la mythification de certaines vies intimes fascinante dans *Félicité*, *Entrefilet* témoigne d'un certain ennui à la lecture des actualités locales. Pour LPVF, la lecture minutieuse du journal *Le Devoir* par Anne est strictement un acte de procrastination matinal par rapport à son projet d'écrire une autre pièce. Le *devoir* civique de le lire, jusqu'au moindre entrefilet, ne serait qu'un prétexte pour se donner bonne conscience. Les titres d'articles qui ponctuent le dialogue sont sans cesse l'objet d'un désaccord intérieur sur la pertinence de les lire, mais ce n'est que pour la libération de Yu Dongyue qu'Anne proteste assez pour faire taire LPVF. Au contraire, pour les nouvelles locales, c'est l'argument de LPVF qui domine et qui interrompt la Voix du journal :

*Voix du journal.* HARPER SERA INCAPABLE DE SATISFAIRE LE QUÉBEC. Louise Beaudoin rappelle que...

*LPVF.* Franchement, Anne! T'as déjà lu cet article-là au mois mille fois. Le même sujet, les mêmes demandes, les mêmes refus. Tu vas pas me dire que... (*JPY*, 79)

Éloquemment, les actualités qui concernent les relations entre le pouvoir provincial de Québec et le gouvernement d'Ottawa sont ramenées par hyperbole à un article unique, infiniment réimprimé dans les journaux. De manière poétique, Fréchette montre là l'écueil d'une écriture dramatique engagée dans l'actualité nationale. Selon LPVF, la politique québécoise tourne à vide dans le cul-de-sac de problèmes constitutionnels irrésolus. L'article



ne lui semble donc pas être une lecture pertinente pour Anne, une écrivaine qui n'aurait rien de nouveau à y trouver pour inspirer son écriture. Au surplus, cette réplique synthétise l'actualité politique de façon à mettre en évidence l'absence de suite logique à cette histoire. Qui réécrit ici le même article? Est-ce que ce sont seulement les reporters qui relaient le dialogue de sourds sans le mettre en contexte, ou bien les politiciens, qui se contentent d'être les plats acteurs d'une répétition infinie? La perspective adoptée par *Je pense à Yu* est celle d'une lectrice, ou d'un lecteur, si on considère Madeleine comme un type exemplaire. Selon l'analyse effectuée jusqu'ici de la protagoniste, les deux pièces problématisent avant tout la responsabilité des lecteurs, leur hésitation entre l'action et l'inaction, entre la lucidité et l'évasion. Dans cette perspective, l'histoire se réécrit à l'identique parce qu'un tiers, parmi les lecteurs de journaux, n'entre pas en scène. L'intérêt fort de Madeleine et d'Anne pour Tiananmen, soit une histoire qui appartient au peuple le plus éloigné géographiquement de nous, est-il un détour pour éluder l'ennui ressenti à l'égard de sa propre histoire?

Éloquemment, l'engagement passé de Madeleine est orienté vers l'ailleurs, vers une société autre ou plutôt isolée (le Guatemala, une communauté autochtone du Nord, la ferme sans télévision) alors que ses retours en ville sont des retours à une vie rangée et sans engagement. De même, la fin de la pièce a quelque chose d'un peu décevant, malgré son aspect de résolution heureuse. En quoi Madeleine est-elle changée, exactement? En regard des grandes ambitions des militants de Tiananmen, sa modeste action contraste. On peut postuler que ces dix jours de réflexion sur elle-même et sur la Chine l'aideront à mieux donner sens à sa vie, mais ce dénouement intérieur reste en grande partie à imaginer. Le drame intérieur de Madeleine constitue la première étape d'un déblocage de l'inaction, qui peut avoir des échos sur le public. Le drame cherche à guérir une mémoire individuelle fictive, mais qui a une dimension collective qui renvoie au réel. Je rappelle que les principaux liens de Madeleine avec le geste de Yu Dongyue de 1989 sont le traumatisme de sa maternité refusée la même année et le fait d'avoir été maoïste dans sa jeunesse.

Or, le maoïsme s'est effondré dans les années 1980 au Québec, notamment sous l'effet de la diffusion de plus en plus indiscutable d'informations sur la nature répressive et dictatoriale du régime chinois, qui a constitué une sorte de choc moral. La période de la Révolution culturelle (1966-1971) a été particulièrement brutale et, symptomatiquement,

cette période a aussi coïncidé avec un apogée en matière de diffusion massive d'une propagande liée au culte de la personnalité de Mao Zedong. Or, cette propagande ne se bornait pas aux frontières chinoises, elle a elle-même rendu possible le maoïsme en Occident, notamment dans la France de 1968<sup>40</sup>. Dans les années 1980, après les problèmes de succession causés par le décès de Mao, il y avait en Chine une libéralisation relative et des mouvements réformistes démocrates. Les événements de Tiananmen en sont à la fois l'apogée et la fin, la mise en échec jusqu'à aujourd'hui, depuis la très sanglante répression du 4 juin 1989. Ce massacre de la place Tiananmen, survenu alors que de nombreux journalistes occidentaux étaient présents, a renforcé la méfiance envers la dimension totalitaire des régimes communistes, ainsi que la conscience de leur écart par rapport à l'utopie d'égalité et de justice sociale portée par le discours maoïste. Il semble que cette connaissance n'ait pas été pleinement entendue chez les marxistes québécois et distinguée de la propagande anticommuniste du pouvoir. À preuve, l'apogée du maoïsme au Québec, qui a émergé en 1968 et pris son envol avec les événements de 1970, se situe dans les années 1975-1978, alors que Mao Zedong meurt en 1976<sup>41</sup>. Ce qui reste de ce long décalage entre la Chine utopique et la connaissance de la Chine réelle, pour plusieurs, est un sentiment de honte de s'être laissé aveugler et enrôler dans une logique d'endoctrinement religieuse et orthodoxe<sup>42</sup>.

Emblématique de cette honte, le personnage de Fréchette adhère au maoïsme alors qu'elle est encore adolescente, donc un peu plus jeune que les soixante-huitards. Le

---

<sup>40</sup> Le tirage des affiches de Mao était en croissance constante depuis la fin des années 1950 « pour dépasser le million d'exemplaires au moment le plus intense du culte de la personnalité de Mao en 1968-1969. » Jean-Yves Bajon, « Une propagande de papier », *Les années Mao. Une histoire de la Chine en affiches (1949-1979)*, Éditions du Pacifique, 2001, p. 6.

<sup>41</sup> Jean-Philippe Warren, *Ils voulaient changer le monde. Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, Montréal, VLB, 2007, coll. « Études québécoises », p. 20, citant Marc Ferland et Yves Vaillancourt, *Socialisme et indépendance. Pistes pour le mouvement ouvrier et populaire*, Montréal, Éditions Socialisme et Indépendance, 1981, p. 79.

<sup>42</sup> Sans s'y limiter, c'est un aspect souligné par le sociologue Jean-Philippe Warren, qui étudie les maoïstes québécois (plus souvent appelés les « m.-l. ») des années 1970 après s'être penché précédemment sur l'influence du personnalisme chrétien comme inspiration de la Révolution tranquille : « Le catholicisme renouvelé dont la plupart avaient été nourris dans leur jeunesse se trouvait traduit dans le langage à la mode des soixante-huitards, et au lieu de prononcer leurs vœux et de devenir missionnaires, ils avaient choisi de rejoindre la chapelle communiste, comme ils auraient revêtu l'habit des pères blancs ou des sœurs grises. » Jean-Philippe Warren, *Ils voulaient changer le monde*, op. cit., p. 14; voir aussi p. 74-75.

25 février 2006, Madeleine relit son journal daté du 12 avril 1975, le jour où elle a acheté un poster de Mao; puis, au milieu de la nuit, elle fait le compte rendu de sa lecture de l'ensemble de ses carnets de 1975, alors qu'elle avait 16 puis 17 ans. Dès qu'elle commence à afficher le portrait dans son appartement, Patrick, son amoureux de ce temps, s'y oppose. Il la critique, sur des bases intuitives, pour son idéalisation de Mao. Selon lui, le maoïsme ressemblerait à un transfert de la croyance chrétienne et de son aliénation religieuse :

Il dit que j'idéalise Mao, et que son affiche dans le salon, c'est comme le Sacré-Coeur de nos grands-mères qui veillait sur la maison. Il a dit : moi, en tout cas, je le *truste* pas, ton gros bouddha. J'ai vu rouge. J'ai crié : cet homme-là a redonné leur dignité à des centaines de millions de personnes. Un homme qui croit que les choses peuvent changer, même les choses qui semblent immuables. Je cherchais la citation de Mao au sujet de déplacer les montagnes avec une petite cuiller. Patrick a dit : tu te trompes, ça c'était Jésus. (JPY, 20)

Dans ce journal intime réitéré, l'information sur l'action bénéfique de Mao, celle de redonner la dignité à une population est des plus floues et abstraites. Le discours maoïste lui-même est réduit au minimum, soit en la croyance dans une possibilité de changement social. Sa simplification permet à ce discours de se fondre avec l'éducation chrétienne de Madeleine, si bien que le florilège de mythes bibliques que sa mémoire s'est approprié se confond aux citations du *Petit Livre rouge*<sup>43</sup>. Le compte rendu des journaux de l'année, ensuite, laisse entendre que ce désaccord politique était récurrent dans les très fréquentes querelles du couple. Le journal conclut cet épisode par une affiche jetée à la poubelle, selon une note sans plus d'explications. Bref, la résolution du conflit intime prime la lutte idéologique.

Toutefois, la fin de ce bref épisode maoïste de la vie de Madeleine n'entraîne pas la fin de son engagement. Trois ans plus tard, elle participe à une action militante illégale, celle de peindre en un grand graffiti collectif un slogan révolutionnaire : « Le peuple uni jamais ne sera vaincu » (JPY, 21). Ce geste de jeunesse est suivi d'une série de projets communautaires ou professionnels associés à autant de liaisons amoureuses tout aussi épisodiques que les

<sup>43</sup> De manière amusante, le grain de moutarde biblique semble avoir été modernisé sous l'effet déformant de la mémoire en une cuillerée de moutarde, puis en une petite cuiller : « Ses disciples prirent Jésus à part : Pourquoi n'avons-nous pas réussi à chasser ce démon? Et Jésus : Votre confiance était trop faible. Croyez-en ma parole, n'ayez qu'un grain de moutarde de confiance. Cela vous suffira pour dire à cette montagne : Va là-bas, et elle obéira. Rien ne vous sera impossible. » Marie-Andrée Lamontagne et André Myre (trad. et exégèse), « D'après Matthieu. Évangile de Matthieu », chap. 17, versets 19-20, dans Frédéric Boyer (dir.), *La Bible : nouvelle traduction*, Paris et Montréal, Bayard, Médiaspaul et Service biblique catholique Évangile et Vie, 2001, p. 2250.

projets. Leur inachèvement est préfiguré par le fait significatif que le graffiti collectif a échoué par la faute de Madeleine, paralysée par la peur au moment d'accomplir le geste, ce qui a laissé le slogan ridiculement incomplet. Ainsi, le désenchantement face au communisme totalitaire n'entraîne pas chez Madeleine une disqualification de tout engagement. Cette idée d'une fin du progressisme est pourtant un lieu commun associé à la chute du Mur de Berlin, cet autre événement de 1989, comme le souligne François Hartog, au point d'en faire la date d'un changement de perception de l'histoire<sup>44</sup>. Ce revers semble plutôt conduire Madeleine à s'inspirer, comme d'autres militants de sa génération, des mouvements socialistes d'Amérique latine<sup>45</sup>. Elle s'engage plus tard dans un projet d'aide humanitaire au Guatemala, et c'est dans ce même pays qu'elle envisagera l'adoption internationale. Il ne faut donc pas limiter la lecture du lien entre l'événement chinois, hostile à Mao, à un seul événement du passé de Madeleine, maoïste ou non.

C'est dans la série et la durée des différents événements qu'elle cherche un sens, dans leur historicité. Dans ce qu'elle retient de son journal, les projets du passé de Madeleine ont pour point commun d'être lus comme des ratages successifs ou comme des réalisations dérisoires. Ils lui semblent ainsi comparables, dans une certaine mesure, au geste de Yu Dongyue, éphémère et essentiellement symbolique : « J'avais tellement de désirs, tellement besoin de lancer mes petits œufs, de tout changer, de faire une marque sur le monde, ça me semblait si important, si vital. Et qu'est-ce que j'ai fait? Des taches minuscules. » (*JPY*, 67) La déception que cette réplique suggère, à la fin de la pièce, est redoublée par le fait que Lin

<sup>44</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], p. 146-147.

<sup>45</sup> Il ne faut pas ici imaginer un simple changement d'idole vers la célèbre figure du révolutionnaire en Amérique latine, celle de Che Guevara. Cette figure a été surmédiatisée et vendue massivement sur des affiches et vêtements, comme celle de Mao, parce qu'elle est relativement inoffensive. Avec son assimilation à la dictature cubaine de Fidel Castro, elle peut être réfutée, en simplifiant, selon le même argument facile que le maoïsme. Or, le slogan du graffiti est la traduction des mots « *El pueblo unido jamás será vencido* », qui ont pour origine une chanson chilienne. Écrite par le groupe Quilapayún et composée par le musicien Sergio Ortega en 1973 peu de temps avant le coup d'État, elle est devenue un slogan révolutionnaire mondial. Si, malgré la fin de la Guerre froide, l'amalgame entre socialisme et dictature continue à sévir, il faut souligner que le premier cas de régime socialiste élu démocratiquement a été celui du Chili en 1970. Le gouvernement de Salvador Allende a été renversé par un coup d'État commandé par le gouvernement des États-Unis, mais qui a été passé sous silence dans les grands médias. La documentation spécialisée sur le sujet est abondante depuis le livre d'Alain Joxe, *Le Chili sous Allende*, Paris, Gallimard, 1974, 263 p.



vient de montrer auparavant la photo du portrait souillé de peinture par les trois militants. Les quelques taches y sont minuscules, alors que Madeleine avait imaginé « la face de Mao disparaître » (*JPY*, 55) sous une masse de peinture rouge. Elle n'avait pas non plus imaginé qu'un nettoyage complet avait eu lieu très peu de temps après, ni que les autres manifestants et leurs leaders s'étaient dissociés du geste et avaient livré le trio à la police. Madeleine s'identifie à la dimension tragique de cette action de lancer de la peinture et à la lourde punition qui l'accompagne. Elle reconnaît ses projets dans les résultats qui déçoivent, même sur le plan symbolique. Madeleine doute de la portée réelle de ses actions comme il est permis d'en douter dans le cas exemplaire de Yu Dongyue. Cependant, dans le récit de la vie de Madeleine, ce qui pose le plus problème est le manque de justification personnelle et profonde de ses choix dans leur globalité. C'est ce manque de liens narratifs qui amène la protagoniste à douter du sens de son existence. Elle s'interroge sur la longue durée, sur la vie des militants chinois après le geste politique et en particulier sur celle de Yu Dongyue rendu fou par des années de prison et de mauvais traitements. Il lui semble qu'il s'agit d'un cas emblématique de « sacrifice » (*JPY*, 46), beaucoup plus grave, mais comparable au sacrifice de son propre temps qu'elle craint d'avoir perdu dans divers projets sans cohérence globale.

Dans cette perspective, j'aimerais revenir sur le passage charnière où Madeleine se confronte à l'exercice absurde de résumer ses 17 dernières années en autant de lignes. Dans ces lignes, les liaisons amoureuses accompagnent toujours les projets et les temps de célibat plus longs sont ceux qui correspondent à un emploi plus ordinaire. Voici ces bribes d'histoire amoureuse : « aimé Pierre-Louis, plus aimé Pierre-Louis, [...] aimé Julien, à la folie, quittée par Julien, [...] rencontré Bertrand, aimé sa passion du Nord [...] » (*JPY*, 16) L'alternance de ces segments de phrase sur les liaisons ou les ruptures amoureuses avec ceux sur les projets, résumés précédemment, produit un certain effet d'humour noir, comme si l'engagement social devait toujours être le fruit d'un engagement conjugal, un prétexte pour alimenter le couple, comme dans un scénario de téléroman sentimental redondant. Madeleine ne sait pas pleinement formuler les raisons de ses gestes militants parce que leur explication vient en trop grande partie de l'amoureux. C'est l'homme complice qui leur procure une signification et, par le fait même, qui accorde un sens à l'existence de Madeleine comme femme

amoureuse, dont l'identité dépend du regard d'un homme qui l'aime<sup>46</sup>. Dans une pièce précédente de Fréchette, ce problème de la place trop cruciale accordée à l'amour apparaît clairement chez un personnage féminin similaire dans sa jeunesse, Marie, qui répète « regarde-moi<sup>47</sup> » à Pierre, dont elle est séduite, avant de l'être par Louis. Elle suit Louis dans son projet d'attentat politique sans pouvoir vraiment faire sienne cette action, car elle n'arrive pas à exprimer jusqu'au bout le discours de revendication qui le motive : « Je voudrais vous dire... Il faut regarder. [...] Non... C'est pas ça... Je sais pas ce qu'il faut dire<sup>48</sup>. » Tant qu'un projet d'engagement politique n'est pas en lui-même *pleinement* une source de sens pour la femme, sans dépendre de la validation conférée par le projet d'être aimée d'un homme, il est compréhensible que le bilan de sa signification soit bancal. Ce passage des *Quatre morts de Marie* montre que l'action est éphémère lorsque la connaissance qui la soutient n'appartient pas pleinement à celui ou à celle qui agit.

Dans *Je pense à Yu*, si Madeleine semble avoir été de bien des luttes, l'une après l'autre, le silence sur son rapport au mouvement féministe laisse un trou éloquent dans son passé d'engagement éphémère. J'y vois l'indice de la mémoire traumatique de luttes progressistes qui n'ont pas su se concilier entre elles, et notamment avec le mouvement féministe. L'un des facteurs du déclin des groupes maoïstes québécois après la fin des années 1970 est leur rivalité belliqueuse envers le mouvement féministe, perçu par eux comme irrémédiablement bourgeois, ce qui est l'un des facteurs qui expliquent l'étonnant niveau de sexisme envers les militantes au sein de ces groupes<sup>49</sup>. Cette piste offre une autre lecture du leitmotiv de la pièce que l'interprétation libérale suscitée par la date de 1989. J'entends par là le lieu commun selon lequel cette date marque une chute prétendument finale dans « une période "post-

<sup>46</sup> Il faut y voir le portrait critique de la persistance du profond déséquilibre entre les sexes dans la conception de l'amour, qui est culturelle et non naturelle, comme l'a analysé parmi les premières Simone de Beauvoir, dans le chapitre « L'amoureuse ». Le regard de l'homme en amour donne à la femme « tout à la fois la possession d'elle-même et celle de l'univers qui se résume en lui ». Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976 [1949], p. 544.

<sup>47</sup> Carole Fréchette, *Les quatre morts de Marie*, Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 1998, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>49</sup> Diane Lessard, *Le militantisme politique des femmes de l'extrême-gauche québécoise entre 1972 et 1982. Étude en anthropologie des sexes*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1990, citée par Jean-Philippe Warren, *Ils voulaient changer le monde. Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, Montréal, VLB, 2007, p. 35 et 104.

sociale” et “post-historique”, dans une société de pur simulacre et de dissolution permanente des acteurs dans un kaléidoscope d’images<sup>50</sup> ». Cette interprétation est tout de même celle qui peut ressortir d’un résumé rapide de l’argument. La vie du militant chinois semble avoir été gaspillée pour un geste qui n’en valait peut-être pas la peine, dans un contexte communiste de répression dictatoriale; en comparaison, l’ex-militante québécoise a la chance de vivre dans un pays beaucoup plus libre, mais elle gaspille cette liberté. C’est pour dépasser cette conclusion hâtive, soutenue par les deux personnages secondaires, que Madeleine prend du temps pour elle, alors qu’eux ne comprennent pas pourquoi elle consacre ainsi tout son temps, inactive, à simplement *penser à Yu*. L’idée selon laquelle la véritable dévaluation de ses projets passés réside dans leur dépendance à des amours éphémères n’est pas explicitée, mais la pièce y conduit. L’émancipation féministe du personnage apparaît comme le volet bancal de son passé d’engagement en regard notamment de la rencontre métaféministe entre le personnel et le collectif dans l’ensemble de la pièce. L’auteure suggère des pistes de guérison de la mémoire personnelle, mais aussi de la mémoire collective, de façon à peut-être sortir de l’immobilisme d’une époque concentrée sur la médiatisation du très court terme.

En conclusion, *Je pense à Yu* exprime un vide qui demeure à remplir, une fragmentation à résorber par une mise en réseaux et en récit des faits d’ici et d’ailleurs, de soi et des autres, du présent comme du passé. Cette pièce est résolument située du point de vue de la réception des médias en mettant en scène une lectrice de journaux qui, soudain, est bouleversée par ce sentiment d’incomplétude que les actualités lui renvoient du monde et de sa propre personne. Sa recherche à demi assumée, volée aux heures allouées au travail, est possible grâce à un changement dans les techniques médiatiques. Son passé des années 1970 à 1990, ce temps dominé par la télévision et la presse imprimée, est éclairé autrement par un présent de 2006, où l’ordinateur rend la recherche et l’écriture plus accessibles. Dans la pièce, l’Internet représente l’espoir d’une meilleure et plus accessible connaissance du monde en complément des journaux, surtout par opposition à la brève évocation de la télévision des décennies précédentes. Certes, il y a dans cette vision d’Internet une incitation à la recherche et à la réflexion. Cependant, les longues journées que Madeleine passe devant son écran montrent

---

<sup>50</sup> Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 324. L’auteur cite ce discours pour le mettre en doute et pour signaler son inactualité à peine trois ans plus tard.



aussi un problème d'isolement, qui vient du temps long qui demeure nécessaire pour bien s'instruire et pour réfléchir. Ce problème n'est pas magiquement résolu par quelque technologie que ce soit. Voilà pourquoi le contact interpersonnel direct de Madeleine avec Lin et Jérémie donne à la pièce sa vitalité théâtrale. Ces deux personnages secondaires alimentent la progression intérieure du drame de Madeleine et réciproquement. Ils permettent aussi un « partage des voix<sup>51</sup> » intérieures autofictionnelles, ce qui clarifie leur opposition. Au contraire, le flux de pensée de *Bambiland* de Jelinek faisait le choix de restituer la confusion complète du téléspectateur en un seul monologue. Le cheminement n'a lieu cependant qu'au prix d'une opération temporelle de ralentissement, voire d'interruption de la vie ordinaire. Ce changement de rythme permet la rétrospection et l'introspection nécessaires à un drame fortement narratif et psychologique. Consacrer du temps à l'anamnèse permet même aux personnages de se faire créatifs, donc particulièrement actifs à l'égard de l'histoire médiatisée de Tiananmen, car ils élaborent des épisodes hypothétiques pour combler les lacunes de la mémoire et des archives. Lorsque la pièce réfléchit sur le temps au cœur même de la langue grâce au prétexte des cours de français, c'est là qu'elle fait le mieux contrepoint aux lacunes à combler dans la temporalité dominante, celle des médias. Selon une posture modérée et constructive, la pièce suggère des pistes pour mieux faire la synthèse d'une histoire fragmentée, que ce soit celle d'une vie individuelle ou celle de la collectivité.

---

<sup>51</sup> Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », dans *Poétique du drame moderne*, *op. cit.*, p. 243-291.



## CONCLUSION

La préoccupation inquiète et fascinée à l'égard de la situation des médias constitue une lame de fond qui traverse tout le théâtre contemporain. J'ai tenté en ces pages de mesurer ce mouvement profond, d'en comprendre la portée ainsi que la force motrice, en m'arrêtant à cinq cas parmi les plus visibles. Chaque cas a permis de montrer l'apport de la dramaturgie à la réflexion au sujet des médias et en quoi cette préoccupation thématique peut orienter les choix esthétiques. Cette thèse ouvre des pistes pour comprendre d'autres pièces, celles que j'ai recensées à la section 2. de la bibliographie, mais également les autres pièces qui sont sans doute influencées par la tendance en question sans en faire un thème explicite.

### *Parcours d'une forme dramatique et d'un procès des médias*

Le parcours des analyses s'étend sur la première décennie du présent siècle, en débordant légèrement (1999-2012), de façon à tracer une évolution du traitement du thème des médias au théâtre. Même s'il s'agit toujours de drames modernes, cette modernité ou cette impureté du drame est parfois plus vivement marquée. J'avais posé l'hypothèse que le théâtre, en situant son propos dans un espace dramatique et dans la bouche de personnages particuliers, peut approfondir tel ou tel point de vue sur les médias et l'actualité. Au premier chapitre, ce point de vue est situé dans la production médiatique elle-même, mais il se déplace de plus en plus vers celui de la réception des actualités. Cette évolution de la forme d'un pôle à l'autre de la communication s'arrête peu sur la communication elle-même. Cela s'explique sans doute par le fait que les médias constituent un vaste ensemble de phénomènes de communication qui tendent à s'effacer derrière ce qu'ils sont chargés de transmettre. Ainsi, toute pièce qui tente de leur accorder une grande importance thématique s'attaque au défi de leur abstraction, de leur visibilité fuyante. Il ne suffit pas de mettre une caméra ou un écran sur scène, puisque ces outils ne se réfèrent pas forcément aux médias télévisuels, mais aussi au cinéma d'auteur et aux pratiques précédentes de vidéo sur scène, à celles de Robert Lepage, notamment. À mi-chemin de cette thèse, *Bambiland* d'Elfriede Jelinek (2004) est volontairement exemplaire de la confusion qui résulte d'un point de vue trop centré sur cette insaisissable télécommunication pendant qu'elle a lieu. La télévision critiquée dans la pièce

transmet les faits dès qu'ils se produisent, en effaçant la médiation, comme le dénonce ce flot de messages qui circule dans la tête d'un téléspectateur. Le cas de la guerre en Irak apparaît avec *Bambiland* comme un cas extrême de ce principe, car l'intégration étroite des journalistes aux forces militaires étatsuniennes a encouragé une identification fusionnelle des téléspectateurs aux journalistes comme aux soldats. Parmi les pièces étudiées, ce monologue est exemplaire de l'importance que joue la narration. Celle-ci prend diverses formes, mais elle est toujours cruciale pour cette dramaturgie inquiète des médias. La narration permet de répondre au double défi de représenter des objets forts étendus et donc abstraits que sont les médias et l'actualité. Ainsi, des personnages ou des narrateurs racontent sur scène l'actualité et son traitement médiatique qui ont eu lieu hors scène, ce qui assure un minimum d'unité rhapsodique, y compris pour la pièce la plus digressive.

Le cas où il y a le moins de narration est la pièce *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard (1999) analysée au premier chapitre. Des tirades y jouent néanmoins un rôle stratégique en ralentissant les dialogues pour approfondir ponctuellement le discours ironique proposé par la satire. Cette pièce a permis d'observer une stratégie inverse de celle de la parodie de l'invisibilité des médias : ce qui est invisible, ici, jusqu'à l'absurde, c'est l'absence d'événement, telle l'inexistence de l'hôpital en feu que cherche en vain un reporter. Cette satire montre que l'approche dramatique la plus concrète pour critiquer les médias consiste à reconstituer le milieu de travail des journalistes. La pièce expose clairement le dénominateur commun de toutes les pièces étudiées, soit la dérive des médias vers une logique d'entreprise commerciale au détriment de leur mission de service public. Le cadre utopique qui ne produit aucun événement, aucune nouvelle, facilite un portrait critique des journalistes qui discutent d'un travail qu'ils ne peuvent pas vraiment faire. Le besoin impérieux des deux nouveaux reporters recrutés de repérer des événements spectaculaires dès qu'ils ont lieu dénonce la place déclinante accordée aux chroniques et aux reportages reposant sur une enquête sérieuse.

Dans *Stuff Happens* de David Hare (2004), étudiée au chapitre 3, les journalistes sont encore présents, mais la présence des politiciens et de leurs relationnistes prend beaucoup plus de place et de temps de parole, ce qui révèle structurellement le poids du pouvoir politique, ce *définisseur primaire*, sur des médias qui leur servent d'appareil idéologique. De façon tragique par rapport à la progression complexe de la diplomatie internationale, qui

constitue l'essentiel de la fable, cette fonction idéologique sert des fins étroitement électoraliste. *Stuff Happens* dénonce ainsi le caractère secondaire des enjeux mondiaux dans des démocraties mondialisées, mais encore très refermée sur leurs intérêts nationaux à courte vue. Au contraire de la pièce de Bouchard où il ne se passe rien, dans ce cas, *des choses arrivent*, pour traduire les mots du titre *Stuff Happens*. C'est peu dire... peu dire aux journalistes de la part de Rumsfeld et peu de la part des médias que de retransmettre un tel euphémisme. Toutefois, à l'inverse d'un infospectacle limité à la catastrophe elle-même, David Hare propose une rétrospection sur l'histoire complexe de l'avant-guerre, une fois que la catastrophe a déjà eu lieu. Il compense un manque de commentaire et d'analyse des *chroniqueurs* professionnels par une *chronique* épique, héritière du théâtre brechtien et du théâtre documentaire. Les commentaires narratifs ont un style souvent éditorial, mais ils sont livrés par des acteurs qui n'incarnent pas des journalistes. Ce choix montre que le théâtre veut exprimer un point de vue sur l'actualité qui lui est propre et qui contraste par rapport à l'argumentation fallacieuse de l'unique monologue accordé à un personnage de journaliste.

Dans l'idéal, l'institution du journalisme comme contrepuissance indépendante du gouvernement ou de tout autre pouvoir repose sur la volonté des citoyens et sur la croyance que ceux-ci jouent un rôle dans la démocratie. Cette idée partagée par les pièces étudiées s'inscrit dans la culture, dans la représentation imaginaire des publics comme citoyens ou comme consommateurs. Ce qu'Anne-Marie Gingras explique abstraitement par la notion d'hégémonie, à savoir que la situation des médias se maintient par une « forme de domination consentie, intériorisée<sup>1</sup> », la dramaturgie peut l'imager en créant des cas exemplaires de spectateurs médiatiques. Elle en fait des personnages tirés de la vie ordinaire, mais intéressants en ce qu'ils sont des protagonistes modernes, c'est-à-dire en conflit intérieur avec eux-mêmes. Exposer leur psychologie sert aussi de moyen d'élargir la réflexion vers l'influence idéologique qu'ont la fiction et les figures métaphoriques déployées dans les médias. À ce propos, *Stuff Happens* sème des pistes d'explication pour comprendre pourquoi l'opinion publique des États-Unis et du Royaume-Uni s'est aussi peu opposée à la propagande de guerre, une question que *Bambiland* développe davantage. Le type de fiction

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], p. 48.

populaire évoqué dans la pièce y est pensé comme favorisant une citoyenneté infantile, c'est-à-dire une citoyenneté profondément apolitique.

À la lumière du parcours proposé, les textes dramatiques s'intéressent de plus en plus à la psychologie du spectateur médiatique. *Félicité* d'Olivier Choinière (2007) poursuit cette veine de la critique chez les lecteurs de tabloïds et de magazines. Ce jeu de rêve déconstruit les ressorts sur lesquels repose la séduction des figures médiatiques mythifiées. Par la forme chorale, la pièce met en évidence une religiosité médiatique qui favorise une attitude grégaire, dogmatique et régressive — jusqu'à un archaïque inceste symbolique. L'aliénation des consommateurs de médias dans la pièce semble néanmoins ambivalente, elle rappelle leur part de responsabilité, qui est aussi celle des spectateurs de la pièce. Dans un rêve éveillé, Caro se raconte à elle-même devant le miroir une histoire qui fusionne deux récits médiatiques et celui de son propre quotidien de caissière. La pièce montre la délégation de la narration de ce rêve à un chœur de trois collègues qui l'oppriment au quotidien. Les discours dominants parlent à la place de Caro, ils l'aliènent comme le fait son milieu de travail. Les monologues qui ponctuent de plus en plus la dernière partie de la pièce rendent l'auteure du rêve consciente graduellement de son évasion dans les mythes médiatiques. Sa fuite dans le rêve se maintient néanmoins, elle semble devenir volontaire en fin de pièce par l'usage du *je* à la place du *tu* indéfini. Ce choix révèle une conception de la séduction médiatique qui transcende la théorie orthodoxe de l'aliénation, celle de Guy Debord. La rêverie cauchemardesque est terrible, car elle a lieu un œil ouvert, en étant à demi conscient du plaisir de s'engager dans une telle régression fantasmatique.

*Je pense à Yu* de Carole Fréchette (2012) se penche également sur la psychologie de la réception médiatique, mais plus directement, sans le détour du rêve. L'auteure procède en rapprochant sa pièce d'elle-même : elle se dote d'un alter ego, Madeleine, l'énonciatrice d'une réflexion sur soi et sur le monde à dimension partiellement autobiographique. La critique du médiatique devient ainsi pleinement autocritique. Les nombreux monologues proches de l'écriture du journal de recherche et du journal intime glissent sans heurts vers des dialogues riches en tirades. Toujours dans son appartement, Madeleine dialogue avec deux visiteurs qui jouent un rôle symbolique de visiteurs du moi, de voix intérieures, car leurs opinions divergentes la font avancer dans son travail sur elle-même. La mise en scène de



l'ordinateur, l'outil technologique d'accès aux médias, permet de surmonter l'abstraction du thème et du point de vue psychologique. Il sert de support pour amplifier et rendre visible l'activité principale, la pensée de celle qui, comme l'annonce le titre, *pense à Yu*.

### *Un espace public mondial?*

À première vue, ce parcours en cinq pièces donne l'impression que la dramaturgie resserre sans cesse le cadrage, d'un plan large à un gros plan psychologique. Or, pour Sarrazac, le drame moderne resserré à une étendue psychologique peut paradoxalement ouvrir vers une étendue beaucoup plus grande que celle du drame absolu. L'ordinateur de la pièce de Fréchette est une fenêtre sur la pensée, mais aussi une fenêtre sur l'autre bout du monde, la Chine. La pièce place de l'espoir en l'arrivée d'Internet en offrant une critique modérée et constructive, axée sur la responsabilité du citoyen de dépasser l'insatisfaction d'une information lacunaire (l'entrefilet lu en 2006) pour entreprendre une recherche dans l'espace public virtuel. La brève mention de la télévision visionnée en 1989 accentue cette lecture, car elle était déjà mal-aimée à l'époque, perçue comme un abrutissement et un embourgeoisement qui décourageait de s'ouvrir sur le monde, selon le journal intime relu par Madeleine. Toutefois, la recherche en ligne est pour elle un long processus qui révèle un travers d'Internet : le fatras d'une information surabondante, redondante et incomplète. Les apprentissages les plus fructueux de la protagoniste passent symptomatiquement par l'intervention d'un personnage rencontré en personne, Lin. Par sa lecture de l'Internet taiwanais, elle lui permet de franchir la barrière des langues, cette frontière virtuelle.

Dans cette pièce comme dans les quatre autres, le thème de la mondialisation est inévitablement appelé par celui des médias. Mais ce rapprochement des deux thèmes rappelle que la promesse d'un *village global* est bien mal respectée, y compris par la télévision publique, selon la satire de Bouchard : « Le 26 décembre, notre gouvernement pourrait vendre notre pays aux Chinois, elle va nous parler des heures et des heures du Boxing Day. Notre télé nationale se rend jusqu'où le fil du micro se rend. » (A, 17) Dans *Stuff Happens*, les journalistes d'origines nationales différentes se rendent bel et bien aux mêmes rencontres diplomatiques, mais ils n'ont d'oreille que pour les politiciens de leurs propres pays (SH, 85). La tragédie du rôle superflu de la diplomatie, dans la pièce, repose sur cette fatalité de la clôture étroitement nationale et électoraliste de l'intérêt accordé à la guerre en Irak, qu'on soit

pour ou contre. Comme le révèle *Bambiland* au sujet de cette même guerre par le réseau des références à des fictions populaires, la mondialisation se présente comme une guerre culturelle pour étendre l'empire des plus grandes entreprises occidentales et des États-Unis notamment, selon le modèle d'un libre marché déréglementé. La guerre littéraire ne serait que l'une des stratégies déployées pour maintenir la prédominance de ce marché.

Choinière observe ce même impérialisme commercial typique des grands médias privés des États-Unis sur deux autres terrains, celui de la vie des vedettes et celui des faits divers, non sans glisser une brève référence au déclenchement de la guerre en Irak, qui indiffère les personnages. Par le jeu de rêve, *Félicité* déconstruit le pouvoir de séduction des mythes proposés par les médias en vue de souder une communauté imaginaire transnationale (du Québec à Las Vegas), mais en montrant leur caractère aliénant et régressif. Les personnages-rhapsodes sont situés dans un magasin à grande surface, qui appartient de façon symptomatique à Wal-Mart, une compagnie exemplaire de l'impérialisme étatsunien dans ce secteur du marché. Accepter de se laisser entraîner par les rêveries médiatiques au point de ne pas faire ses tâches d'employée et de voler le magasin aide Caro à en sortir, c'est-à-dire à être renvoyée. Voilà un signe que le capitalisme propre au système médiatique a des effets variables, non déterministes et pas toujours directement à son service.

Le modèle étatsunien des médias, à cause de la puissance de ce pays, joue un rôle dominant dans le monde contemporain, au point d'infléchir celui de la France, par exemple<sup>2</sup>. Le théâtre considère qu'il a son rôle à jouer pour résister à cette mondialisation à l'étatsunienne de l'espace public. Il le fait en tant qu'institution artistique et littéraire qui tient le coup en comparaison du déclin qu'il perçoit chez les médias. Tentons sur ce point quelques considérations sur les appartenances nationales des pièces et des objets médiatiques critiqués. Les deux pièces étrangères étudiées, d'Autriche et de Grande-Bretagne, critiquent vivement les médias des États-Unis et même leurs lecteurs et leurs téléspectateurs. L'importance que la dramaturgie accorde à la guerre en Irak se justifie par le fait que ce cas est sans doute le plus exemplaire des conséquences désastreuses auxquelles peut mener une temporalité médiatique fragmentaire et à court terme. Selon *Stuff Happens*, le déclenchement de la guerre est rendu

<sup>2</sup> Michael Palmer, *Dernières nouvelles d'Amérique : Médias, pouvoirs et langages depuis les États-Unis (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2006, 238 p.

possible sur la base d'une vision très oublieuse de l'histoire des relations avec les pays arabes, y compris d'une histoire aussi courte que celle des deux années qui précèdent l'événement. *Bambiland* ajoute à ce jugement qu'un imaginaire étatsunien du kitsch infantile et de la culture de l'innocence explique cette mémoire oublieuse. Pour leur part, les pièces québécoises, en particulier celle de Choinière et celle de Bouchard, dénoncent un virage des médias vers le modèle marchand du pays voisin. Pour ne nommer que l'exemple le plus visible, rappelons qu'une vedette mondialisée d'origine québécoise, mais qui est associée à la scène de Las Vegas, Céline Dion, fait figure de mythe fascinant dans *Félicité*. Quant au virage commercial de la télévision publique dans *Les aboyeurs*, rappelons que le choix canadien de se doter d'une télévision publique nationale a toujours impliqué une résistance à l'égard du modèle de la puissance voisine, qui conçoit la télévision depuis son invention comme un marché strictement privé<sup>3</sup>.

En somme, des pièces québécoises et certaines pièces européennes s'inquiètent de voir l'institution du journalisme — son autonomie, son indépendance, la rigueur de sa perspective — s'effriter sous l'influence du libre marché mondial, par rapport auquel les médias des États-Unis occupent une position déterminante. Leur puissance y est pour quelque chose, mais surtout leur choix de déréglementer, surtout depuis les années 1980, ce secteur de leur économie. La dramaturgie étudiée se montre réfractaire à l'égard de ce modèle de mondialisation de l'espace public médiatique, qu'elle perçoit moins comme une sphère publique que comme un appareil idéologique au service des ambitions des plus grandes entreprises privées du monde, auxquelles les médias participent. En contrepartie, elle exprime son désir d'une communauté rassemblée localement, pour une représentation théâtrale, qui se soucie de ce qui se passe ailleurs, proche ou loin. En fait, dans plusieurs pièces, le regard porté sur l'ailleurs nous ramène comme par effet de miroir sur un ici occidental, ou sur celui des États-Unis, de leur regard dominant sur le monde. Le drame s'ouvre sur un point de vue plus vaste que celui de la dramatisation d'une histoire d'actualité en train d'avoir lieu. Diverses opérations sur la fable permettent de ramener au premier plan la conscience de cette distance entre le public et l'actualité rapportée.

---

<sup>3</sup> Michèle Martin et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmation, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, p. 36-50.

### *Un travail sur la temporalité*

Or, cette distance est moins spatiale que temporelle. Cette thèse a montré que l'engagement à dramatiser des histoires de l'actualité récente est renvoyé au second plan sous l'effet de la préoccupation pour les médias. Les opérations d'écriture qui rendent secondaires la fable des actualités ramènent au premier plan le caractère conflictuel de la relation de l'individu avec le monde et surtout avec le temps contemporain. Les médias sont le pivot de cette relation qui achoppe. En contrepartie, le théâtre offre moins un travail médiatique compensatoire qu'un travail de médiation, c'est-à-dire de mise en relation et de prise de conscience de ce qui est dramatique chez les médias. Le problème conflictuel le plus récurrent des médias, observé dans les textes dramatiques, tient à la temporalité trop rapide des médias, qui empêche de bien comprendre le présent. Les principales opérations du drame moderne sur la fable « sont toutes de nature temporelle<sup>4</sup> ». Ainsi, les pièces étudiées apparaissent comme le lieu d'un travail critique sur la temporalité médiatique. Par l'importance cruciale que *Je pense à Yu* accorde à l'enjeu du temps, cette pièce est celle qui révèle le mieux à quel point un atout spécifique du théâtre pour faire contrepoin à l'esthétique médiatique réside dans son jeu créatif avec le temps.

La dramaturgie peut aussi offrir un miroir critique de la temporalité médiatique. La satire de l'incompétence ridicule des journalistes et de leur direction, dans *Les aboyeurs*, s'explique par un impératif d'accélération à des fins commerciales : faire plus de nouvelles, plus vite, avec les mêmes ressources, pour offrir une information quotidienne plus productive, plus concurrentielle sur le marché télévisuel. Le flot de paroles écrit par Jelinek est aussi une parodie du rythme de la télévision, mais le chaos généré par sa transposition sarcastique force un arrêt réflexif du lecteur ou du spectateur perplexe. Dans l'ensemble des pièces, les opérations d'interruption, de rétrospection et d'anticipation permettent de mettre en valeur le désir d'une temporalité médiatique un peu plus longue, celle de chroniqueurs capables d'une analyse pertinente de l'actualité en regard du passé ou de projections dans l'avenir. Selon *Félicité*, cette absence se fait encore plus criante dans les médias les plus populaires. La vedette et la victime de crime sordide fascinent, parce que leur mythification exclut toute

---

<sup>4</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 110.



mise en contexte, toute comparaison avec les vedettes et les victimes qui les ont précédées dans les mêmes fonctions de condensation des fantasmes : « Le public [...] dans son impatience [...] échoue à percevoir la nature récurrente et banale du schéma<sup>5</sup> ». *Félicité* prend au contraire le temps nécessaire pour révéler que les médias de masse occultent les traits traditionalistes et aliénants de ces figures stéréotypées.

La pièce de Choinière invite à penser que ce serait tout autre chose si ces médias traitaient les vedettes de la chanson avec indépendance et distance critique : les juger selon la valeur artistique de leur travail et situer celui-ci par rapport à leurs collègues actuels ou par rapport à l'histoire de la musique. Ce serait autre chose aussi si les nouvelles de crime occupaient une rubrique secondaire plutôt que les espaces principaux de la une, à moins de constituer une occasion légitime pour traiter d'un problème récurrent, qui dépasse l'événement ponctuel. Pour revenir aux nouvelles régionales de Bouchard, les « *grands titres de la journée* » (4, 3, je souligne) ne seraient pas aussi ridicules s'ils étaient traités à l'échelle d'une chronique de la vie communautaire locale, sans le ton événementiel d'une télévision nationale. De tels reportages pourraient même contribuer à une connaissance moins stéréotypée de la population en question, alors que Bouchard se moque du caractère moins rentable que prévu d'exploiter les préjugés à la télévision, comme le cas de la mairesse homosexuelle, qui ne choque personne. Le stéréotype est un raccourci de pensée, il peut donc résulter d'un texte trop court pour être suffisamment nuancé, comme certains articles brefs ou certaines capsules télévisuelles, mais il est surtout favorisé par les conditions de production, c'est-à-dire de ne pas avoir eu le temps de réfléchir et de se documenter avant d'écrire. Cette nuance signifie que le rythme quotidien de parution des médias comporte, certes, les défauts de la rapidité, mais que la dramaturgie déplore surtout le manque de ressources pour produire chaque jour une information de qualité qui soit, autant que possible, mise en perspective.

La dramaturgie insiste sur le manque de perspective, au point de se faire chronique elle-même dans le cas de *Stuff Happens*, car sa principale différence avec les médias tient dans le temps de l'écriture. Le théâtre est le produit d'un artisanat long à produire, fait à l'ancienne : la lente écriture de plusieurs mois ou années, l'intervention du metteur en scène et de

<sup>5</sup> Ruth Amossy, « L'autobiographie des stars hollywoodiennes », dans *Les idées reçues*, op. cit., p. 165.

plusieurs concepteurs, les répétitions, le travail d'acteurs vivants sur scène, etc. Il a plus de recul par rapport à l'actualité que les médias forcés de produire du nouveau aux vingt-quatre heures. Au surplus, tout ce travail est incompressible et impossible à rationaliser par rapport à sa valeur de vente. Selon la loi de Baumol et Bowen rappelée au début de cette thèse, la valeur symbolique du théâtre comme art vivant lui permet d'être une institution subventionnée. Son autonomie, qui paraît plus grande que celle des médias critiqués dans les pièces, lui permet de consacrer du temps à ses propres objectifs ou à ceux d'une autre institution, le journalisme. Il y a donc une corrélation entre l'autonomie institutionnelle du théâtre et sa possibilité de faire sien l'objectif de jouer un rôle heuristique à propos des médias, voire de jouer un rôle didactique à leur place. La dramaturgie ressemble ainsi parfois, comme *Stuff Happens* en est un exemple fort, au montage de narration rétrospective et de documents d'archives croisés ensemble dans un film documentaire.

Le plus long processus d'écriture parmi les pièces étudiées est probablement celui de *Je pense à Yu*, soit six ans, de 2006 à 2012, ce qui expliquerait peut-être l'importance du temps comme thème de la pièce. Aussi, l'événement récent qui déclenche la pièce, la libération d'un militant chinois en 2006, est un cas d'actualité qui dépend d'un autre événement, situé dans un passé un peu moins récent, mais déjà historique, soit les manifestations de Tiananmen en 1989. Ce décalage lui permet paradoxalement de mieux comprendre le contemporain, pour reprendre l'idée d'*inactualité du contemporain* pensée par Nietzsche et mise en valeur par Giorgio Agamben<sup>6</sup>. Le retour du récit textuel par l'intermédiaire de l'informatique en réseau constitue une difficile tentative de retour à une temporalité plus étendue. Elle survient chez un personnage, Madeleine, habitué depuis des décennies à une temporalité fragmentaire et collée sur le présent, soit la temporalité de la télévision des années 1980 et 1990. Fréchette donne à voir une figure de spectateur médiatique insatisfait des informations dont il dispose, mais qui prend le temps d'y remédier. La démarche de Madeleine est autonome, mais elle

---

<sup>6</sup> « En 1874, Friedrich Nietzsche [...] publie [...], les "Considérations inactuelles", par lesquelles il veut régler ses comptes avec son époque [...] Nietzsche situe par là sa prétention à l'actualité, sa contemporanéité vis-à-vis du présent, dans une certaine disconvenue, un certain déphasage. Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. » Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008, p. 8-10.

bénéficie de la rencontre d'autres personnes qui l'aident à rapiécer ses connaissances parcellaires. Cela est à l'image du processus d'écriture de la pièce, lent et basé sur une longue recherche. Le drame psychologique révèle que le changement de l'outil médiatique stimule un processus de changement chez Madeleine, qui cherche à comprendre pourquoi sa vie lui semble insatisfaisante et pourquoi un bref bilan de son passé la laisse amère. Madeleine avance dans sa recherche parce qu'elle dispose du temps libre nécessaire. Une opération dramatique y est préalable, l'interruption du temps ordinaire de son travail. Le drame psychologique peut alors procéder par des opérations de rétrospection fortement narratives, qui répètent le passé par morceaux, en cherchant les liens.

Dans cette pièce, la brièveté de l'article de journal a l'avantage d'une certaine clarté synthétique qui est révélatrice, stimulante. Le temps de l'anamnèse et les trous causés par le décalage historique laissent le champ libre pour tenter un autre type d'opération temporelle, le mode optatif. Plus créatif et donc particulièrement approprié pour une fiction littéraire, cet usage du conditionnel aide à relier les fragments lacunaires du passé entre eux de façon à rendre l'histoire collective plus humaine, plus intelligible. Selon Paul Ricoeur, la mise en récit est l'opération indispensable pour humaniser le temps<sup>7</sup>. Or, un récit nécessite des liens qui, dans le cas de *Je pense à Yu*, doivent être recréés par la lectrice, même après qu'elle eut consulté de nombreuses sources en ligne. Une analyse de science sociale constaterait qu'il est compréhensible qu'un court article en 2006 sur la libération d'un militant des événements de Tiananmen de 1989 laisse la plupart de ses lecteurs perplexes, indifférents ou frustrés de ne pas comprendre, étant donné la nature fragmentaire de la nouvelle et la très faible place accordée aux actualités internationales. Or, ce que le théâtre de Fréchette apporte de plus, c'est de chercher pourquoi une lectrice fictive, Madeleine, peut être longuement travaillée par son insatisfaction. La pièce lui donne aussi la chance de combler ce manque de façon imaginaire. Les exercices de conjugaison au conditionnel en fin de pièce présentent le même rapport spéculatif et créatif que le réseau de métaphores et d'analogies tissé par la protagoniste entre son passé et celui de Yu Dongyue. Cette part fictionnelle projetée sur l'histoire réelle permet de relever le défi de relier l'histoire collective à l'histoire personnelle,

---

<sup>7</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, p. 85.

c'est-à-dire de dissiper le sentiment d'insignifiance ressenti par rapport à sa propre existence. La conscience de Madeleine d'avoir un problème à résoudre avec son propre passé justifie ce temps accordé à la réflexion. Chez Choinière, c'est le besoin de fabuler d'une salariée prise dans de mauvaises conditions de travail qui sert de prétexte au travail créatif du jeu de rêve. Les narrateurs de son rêve inventent ce que les médias ne lui ont pas révélé, mais dont ils ont favorisé l'invention. L'approche onirique permet alors de tisser des correspondances souterraines entre deux récits médiatiques sans liens apparents.

*La communication comme enjeu réflexif et émotif*

Le point commun qui rapproche plus fondamentalement la pièce de Choinière de celle de Fréchette est que ces deux pièces comportent une analyse psychologique de la communication, qu'elle soit médiatique ou interpersonnelle. La temporalité du drame contemporain est souvent marquée par celle d'une pensée en train de se faire, de se performer. Céder à la narrativité du temps occupé par la dramatisation permet d'exposer la psychologie de la rhapsode, Caro ou Madeleine, mais en la plaçant tout de même en situation de dialogue avec d'autres personnes. Cette grande sensibilité à l'égard de la relation de parole est fort probablement l'un des principaux atouts des dramaturges pour parler des médias. Leurs pièces mettent en lumière l'implicite à l'œuvre dans le discours plus ou moins spontané, par lequel le sujet montre son assimilation de ce qu'il a lu ou entendu dans les médias. L'analyse psychologique chez Lin et Jérémie aide à comprendre l'attitude contraire à la curiosité de Madeleine, soit le désir de ne pas savoir, le confort de se contenter d'une information partielle et lacunaire. Le travail d'écriture sur le temps, notamment sur les temps de verbe sous le prétexte du cours de français donné à Lin, permet de mettre en évidence en quoi il peut être sécurisant de ne pas pouvoir lier adéquatement le passé et l'avenir. Le travail d'attribution d'une part des voix intérieures de Madeleine à deux autres personnages, Lin et Jérémie, produit une tension dramatique qui rend bouleversante *Je pense à Yu*. Une pièce qui n'aurait gardé que les monologues de Madeleine seule sur scène l'aurait été bien moins, comme le suggère la courte pièce comique *Entrefilet*, qui expose plus littéralement les voix intérieures du même drame. La réception médiatique est l'objet du drame dans les pièces étudiées au sens où elle trouble les personnages et les narrateurs, où elle les inquiète au sens émotif du terme. Comme la psychologie repose sur une part affective que le drame sait



reconstituer efficacement, il est compréhensible que la modernisation du drame ne mène pas jusqu'à son abolition dans un discours informe sur les médias qui serait porté sur scène.

Même *Bambiland* demeure un drame, c'est-à-dire un texte conçu pour être une parole chargée d'affect et prononcée sur scène. Comme monologue sans didascalie ni identité de personnage, c'en est bien sûr le cas limite, qui comporte le doute autoréflexif du drame à l'égard de lui-même : « ils sont donc vraiment tous morts, les sentiments, maintenant, vraiment tous ? » (B, 18) Dans un contexte de banalité des images violentes, et surtout dans un contexte de marchandisation des émotions, dénoncées par exemple au sujet de l'adoption (également chez Fréchette), l'empathie est devenue beaucoup moins prévisible. Pour *Bambiland*, le projet politique d'une guerre sans justification valable trouve son sens précisément en tant qu'il stimule un marché médiatique qui carbure aux émotions fortes. Jelinek appuie ainsi les penseurs radicaux pour qui ce n'est pas seulement la propagande qui est au service de la guerre, mais d'abord la guerre qui nourrit un système capitaliste agressif. Comme observé dans ce monologue, la guerre génère un maximum d'émotivité, ce qui sert parfaitement la « politique de l'émotion » (n. 42, chap. 4). Dans ce contexte, obtenir l'empathie du public de théâtre semble exiger des détours, comme la provocation d'une distance ironique incertaine et instable, qui est également présente chez Choinière.

Les pièces étudiées héritent à un degré variable des idées de Brecht, ce qui est un autre facteur de cette méfiance à l'égard de l'empathie, sur le plan dramaturgique. La pensée de Brecht est marquante en ce qu'elle associe la posture réflexive à une nécessaire cassure de la tension dramatique, à une distanciation sur le plan de l'identification affective aux personnages. Or, l'idée d'une histoire téléologique du drame, qui doit obligatoirement passer par le modèle brechtien, a vécu, comme l'affirme Sarrazac. Qu'en garde-t-on de façon sélective ? La catastrophe a déjà eu lieu, notamment dans *Stuff Happens*, et cette pièce historique, la plus proche du théâtre épique, expose rétrospectivement le récit de ce qui l'a rendu possible. Cette pièce et les quatre autres montrent néanmoins qu'il faut appliquer les principes brechtiens avec parcimonie, qu'il serait réducteur d'opposer de façon manichéenne les affects à la réflexion. Les pièces font réfléchir au sujet des médias en ne proposant pas seulement une fable à un seul niveau, mais elles ne se gênent pas pour que l'un ou l'autre niveau suscite la curiosité, le malaise, la culpabilité, l'indignation et même la traditionnelle

pitii tragique. On ne peut pas tout comprendre d'une seule lecture de *Bambiland*, mais l'effet émotif suscité par ce chaos de pensée renvoie le lecteur à sa propre expérience désagréable de confusion et de stimulation excessive dont il a sans doute déjà fait l'expérience devant un téléviseur. En somme, la critique de la surcharge émotive dans les médias ne signifie pas, dans les pièces, d'y faire contrepoint par une approche froidement cérébrale.

Le contrepoint aux actualités *spectaculaires* (au sens courant péjoratif, abordé au premier chapitre, d'une intensité expressive fortement exhibée, surchargée ou surprenante) ne réside pas dans leur neutralisation absolue, mais, encore une fois, dans la temporalité. Le temps de *Je pense à Yu* est faiblement dramatique sur le plan extérieur : le bouleversement de la protagoniste à la lecture d'un entrefilet est une catastrophe microscopique. Il y a dans ce minimalisme et cette sobriété le cas le plus exemplaire parmi les cinq pièces de contrepoint par rapport à une temporalité médiatique ponctuée d'événements violents. Les manifestations de Tiananmen ne sont aucunement rejoués littéralement. Faut-il alors seulement les narrer? Cette thèse a permis de révéler que le problème n'est pas dans le « spectacle » médiatique en lui-même, mais dans le manque suscité par sa place trop exclusive : nous ne voyons pas trop d'images de souffrance, mais trop d'images sans parole pour les identifier, les expliquer, les situer dans une histoire<sup>8</sup>. Le texte peut lui aussi faire image et donc faire tape-à-l'œil. L'étude d'Anne-Marie Gingras le montre : le recours fréquent à la « dramatisation<sup>9</sup> » dans les discours politiques les rend imagés et spectaculaires. Le problème n'est pas dans cette rhétorique persuasive elle-même, mais dans le fait qu'elle monopolise l'espace médiatique en simplifiant les faits et en excluant toute contextualisation sérieuse. Pour Gingras, la méconnaissance de l'histoire chez la population incite les politiciens et les journalistes à amalgamer le discours politique avec la culture populaire la plus connue. Dans *Stuff Happens*, les personnages donnent des exemples de cette rhétorique en ayant recours à des métaphores inspirées du sport, de la restauration rapide, des films « grand public » et des jeux de société. Cette politique-spectacle suscite chez Hare, pour y faire contrepois, un théâtre à dimension historique, *antispectaculaire*, sans effets spéciaux impressionnants ni décor illusionniste. Les quelques effets théâtraux sont désamorçés par le commentaire ironique.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 106.

<sup>9</sup> Anne-Marie Gingras, *Médias et démocratie*, op. cit., p. 75.

Plusieurs autres pièces sobres et minimalistes de la tendance étudiée pourraient être qualifiées ainsi, en particulier parmi les pièces qui ont traité du 11 septembre 2001 et de ses contrecoups. Le cas le plus révélateur est celui de la note liminaire de *Trois semaines avant le paradis* d'Israël Horovitz : « *Attention! Résistez s'il vous plaît à la tentation d'utiliser des sons ou des images vidéo de la tragédie*<sup>10</sup>. » Cette note trahit une *tentation* du sensationnalisme chez les metteurs en scène à laquelle la dramaturgie veut résister.

### *Le manque et l'historicité*

Gardons-nous de généraliser le clivage entre les dramaturges et les metteurs en scène que suggère cette citation. La dramaturgie dont les textes sont publiés tente de s'inscrire dans la littérature, donc dans la durée, mais elle choisit tout de même une forme conçue pour être actualisée de manière éphémère, avec la mobilisation d'émotion que suscite le spectacle vivant. Les pièces de la tendance repérée sont fortement porteuses de cette tension, car nombre d'entre elles s'inspirent de faits d'actualité récents, qui ne seront bientôt plus d'actualité. Elles hésitent donc entre la rétrospection dans le temps historique des faits et le temps présent de la perception de l'actualité, lui-même équivoque, car le présent de la réception des pièces est ultérieur au présent de leur écriture. En somme, leur posture temporelle est *un peu* plus longue et à long terme que celles des médias; elle est distanciée, mais seulement en partie. Les pièces peuvent de la sorte reproduire en le mettant en évidence un manque dans la temporalité médiatique, mais sans pouvoir tout à fait le combler ni l'expliquer pleinement. *Stuff Happens* se risque le mieux à reconstituer le manque de perspective historique sur la guerre, mais en donnant moins à comprendre le problème fondamental dans la temporalité médiatique elle-même que d'autres pièces, plus axées sur le spectateur médiatique. Dans l'ensemble du corpus, la critique des médias est plus souvent négative et elle est surtout l'expression d'une inquiétude sans proposition explicite de solution, laquelle appartient ultimement au public. Il y a là confiance implicite envers un *spectateur émancipé*<sup>11</sup> qui participerait en recevant une œuvre dialogique. *Les aboyeurs*, *Félicité* et *Entrefilet* dénoncent la vacuité des nouvelles québécoises, leur diversion dans les

<sup>10</sup> Israël Horovitz, *Trois semaines après le paradis. Une voix de New York*, trad. de Jean-Paul Alègre et Nathalie Gouillon, dans *Péchés maternels et autres pièces courtes*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006 [2001], p. 64.

<sup>11</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., 145 p.

incendies et autres catastrophes anecdotiques, dans les faits divers sordides, dans la médiatisation abondante de la vie des vedettes artistiques ou dans les épisodes redondants de la vie politique. Sans le nommer explicitement, ces pièces font ressentir un criant manque d'information sérieuse, par exemple, sur les projets politiques, sur les faits de société observés rigoureusement, ou encore sur les conflits de travail et le syndicalisme. Les salariés de Wal-Mart dans *Félicité* se montrent particulièrement inconscients de s'évader dans les médias et de transférer sur une collègue la frustration que génère leur situation au travail.

Les autres informations qui paraissent manquantes, lorsqu'on lit les textes dramatiques, ont pour point commun d'être des discours sur l'actualité qui s'inscriraient dans l'histoire, que celle-ci soit nationale ou internationale. Voilà le point d'arrivée de la thèse, que suggère *Je pense à Yu*. L'analyse de cette pièce y a décelé une tentative de mémoire du progressisme, et notamment la mémoire d'un conflit entre le mouvement féministe et l'extrême gauche à leur apogée des années 1970. Y a-t-il eu vraiment une temporalité progressiste à cette époque, dont l'oubli cèderait soudain à la nostalgie? *Je pense à Yu* permet d'en douter, de regretter un rapport trop éphémère aux projets d'engagement, marqué par une sorte de logique télévisuelle du zapping. Cruellement, on achète la chèvre, puis on la revend un peu plus tard; on déménage avec l'amoureux, puis l'amour cesse et tout le reste tombe avec. Tentons ici d'éclaircir cette question davantage en pensant la temporalité médiatique comme « régime d'historicité », à la lumière de l'ouvrage de l'historien François Hartog. Cet ouvrage forge le concept de présentisme, qui est une façon de qualifier l'effet sur l'historiographie d'une temporalité à court terme dans la vie, dans les médias. Hartog explique ainsi que l'intérêt contemporain des historiens pour la notion de *mémoire* est un symptôme de cette primauté du présent, qui force à s'intéresser au passé seulement en fonction du présent. Le présentisme succède à un régime d'historicité pensé en fonction du futur, un régime situé sur 200 ans pour le schématiser, à partir de la Révolution française de 1789, mais fissuré de brèches depuis la chute du mur de Berlin en 1989<sup>12</sup>. Cependant, il faut lire attentivement chez Hartog que bien des cas de discours de ce régime précédent, notamment le *Manifeste futuriste* de Marinetti en 1909, contenaient déjà en germe l'idée de blocage sur le court terme : « le

<sup>12</sup> François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], p 169, citant Pierre Nora, « Le retour de l'événement », dans *Faire l'histoire*, t. 1, Paris, Gallimard, 1974, p. 144-149.



futurisme est aussi (déjà) un présentisme<sup>13</sup> ». De même, les bribes d'engagement ramenés à la mémoire de Madeleine comportent très peu de projection dans l'avenir. Il s'agit plutôt d'une influence à court terme de fragments de connaissance de l'histoire étrangère et de ses symboles instrumentalisés : l'affiche de Mao, les citations approximatives de ses discours, le slogan chilien sur le mur, l'image de Tiananmen brouillée à la télévision, etc. Prudent par rapport à ce qu'il désigne comme le *futurisme*, dans un sens élargi, plutôt que le progressisme, l'essai de Hartog plaide pour un équilibre entre une juste connaissance du passé pour lui-même et en lui-même. La prise de conscience de différentes temporalités de l'histoire est en soi une invitation à en modérer les excès respectifs. Elle suggère d'éviter de prendre l'histoire comme un « objet de consommation<sup>14</sup> » du présent, de ne pas l'instrumentaliser au service d'un projet idéologique anticipé et de ne pas la ramener à l'idéalisation traditionnaliste d'un passé exemplaire.

Spécifions aussi que l'étude de Hartog, aussi éclairante soit-elle, doit être située dans son contexte : l'historiographie, en particulier celle de l'histoire française. Le présentisme y est jugé avec nuances, alors que ce sont ses formes extrêmes qui suscitent l'inquiétude de l'auteur. L'histoire présentiste, pour Hartog, recouvre aussi une passion de la population française, depuis les années 1980, pour les archives, les témoignages et les autres formes de mémoire du passé plus ou moins récent. La dramaturgie étudiée ici s'intéresse aux actualités récentes et à la situation contemporaine des médias, sans revenir bien loin dans la mémoire du passé. Elle est donc tout à fait présentiste et l'assume. Cependant, sa critique des médias a pour dénominateur commun le très fort « court-termisme<sup>15</sup> » qu'elle y perçoit, un terme que Hartog propose comme un repli encore plus grand sur le présent que l'histoire présentiste. Le penseur décrit cette attitude comme une coupure envers le passé et comme un refus d'envisager le futur, tant ce dernier promet d'être catastrophique. Il associe le court-termisme au rythme de la vie politique. Ce rythme est d'abord celui des mandats électoraux. Toutefois, il a accéléré ces dernières années pour suivre le rythme médiatique. Les médias imposent de restreindre la politique à un simulacre d'actions accomplies à fréquence rapprochée, quitte à

---

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 150.

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 225.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 13.

les répéter sans cohérence : « les dirigeants politiques doivent “sauver”, par exemple, l’euro ou le système financier, mettons, tous les deux mois, du moins le proclamer<sup>16</sup>. » Avec cet exemple, Hartog n’est pas loin du cas d’*Entrefilet* au sujet des refus du gouvernement d’Ottawa adressés à celui de Québec : « T’as déjà lu cet article-là au mois mille fois. Le même sujet, les mêmes demandes, les mêmes refus. » (*JPY*, 79) Dans les deux cas, les auteurs constatent une politique qui se vide d’elle-même pour préférer une action ostentatoire et frénétique au travail de fond sur de véritables projets politiques, inscrits dans la durée. Hartog pose l’hypothèse que les attentats du 11 septembre 2001 constituent une date butoir pour cet extrême présentisme, puisqu’il s’agit d’un événement qui a produit sa propre commémoration sans décalage (n. 64, chap. 1). *Tourists of History*<sup>17</sup> propose une lecture semblable des suites de cet événement aux États-Unis, car Marita Sturken observe un déni du passé et un rapport superficiel à la mémoire nationale, qui ont des échos dans les deux pièces étudiées qui traitent de la guerre en Irak. Avec cette hypothèse, chez Hartog, l’attention surtout portée à la France et à l’Europe se déplace soudain vers les États-Unis, ce qui apparaît comme une intuition révélatrice. Elle nous ramène au poids mondial du modèle étatsunien des médias comme marché déréglementé. Ailleurs dans le monde, notamment au Québec depuis les mêmes années 2000 et 2001, l’influence de ce modèle appelle une semblable concentration du marché qui met en péril le pluralisme et l’indépendance du journalisme.

En somme, le théâtre est une institution qui dénonce la dérive d’une autre institution. Il n’est pas le seul parmi les foyers de résistance, laquelle a lieu un peu partout, y compris au sein des médias eux-mêmes, selon Gingras. La fiction littéraire a cependant l’avantage de fouiller très librement l’imaginaire médiatique, de le travailler dans l’hypothétique, dans la caricature, l’onirisme ou les associations d’idées. Elle se montre un excellent lieu d’exploration de la psychologie des spectateurs médiatiques. Si la réception d’un texte dramatique demande un temps long par rapport à un texte journalistique, il demeure plus court que le temps de lire un roman. Une règle toute simple d’Aristote fait en sorte que le drame n’a pas encore été aboli : sauf exception, il s’agit d’un genre de texte de longueur moyenne parce qu’il doit pouvoir être transmis comme une parole vivante aux spectateurs en

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>17</sup> Marita Sturken, *Tourists of History : Memory, Kitsch, and Consumerism from Oklahoma City to Ground Zero*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, 360 p.

l'espace d'une soirée de représentation<sup>18</sup>. Il y a là une contrainte de concision, avec l'avantage rhétorique que comporte une synthèse bien réussie, en plus de la vitalité que confère le théâtre à des textes qui ont lieu dans un *ici et maintenant* éphémère. Le roman, voire la monographie spécialisée sur l'étude des médias, ont sans doute l'avantage de pouvoir aller plus loin encore dans une temporalité lente en contrepoint, dans la déconstruction des stéréotypes et des mythes, dans une contextualisation historique de la situation contemporaine et des événements récents. Cependant, le drame moderne implique un travail sans relâche pour que la contrainte du temps scénique ne freine pas un temps dramatique qui cherche désormais à embrasser toute la vie humaine.

Le drame moderne semble ainsi le lieu privilégié pour mettre en évidence les décalages entre les temporalités, leurs vives frictions. La dramaturgie inquiète des médias compose un *drame-de-la-vie*, ce qui signifie qu'elle révèle de façon bouleversante et éclairante combien la temporalité de la vie contemporaine, marquée par les médias, a une dimension conflictuelle. Je souligne cette inquiétude, car il s'agit d'un sentiment, pas de sa résolution. Les textes dramatiques étudiés ont le pouvoir de transmettre un sentiment de manque à l'égard du monde contemporain et de ses médias : une nervosité sarcastique, une perplexité ironique, un affolement confus, une fascination dubitative ou une curiosité insatisfaite. Elles transmettent elles-mêmes des informations et des savoirs, mais leur rôle le plus fondamental est heuristique, celui d'éveiller le désir de mieux connaître un temps présent difficile à comprendre, parce que clos sur lui-même. De la question de l'inquiétude à la réponse d'un partage dialogique de l'inquiétude, la thèse est circulaire, mais pas tautologique. La communication de cet état de préoccupation suscite une rétroaction des spectateurs ou des lecteurs, qui ont leurs propres façons de la vivre et de la penser, selon les détours réflexifs qu'ils auront choisis pour combler le manque. Cette thèse constitue une telle réponse possible qui prouve combien la dramaturgie contemporaine stimule le dialogue.

---

<sup>18</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 395.

## BIBLIOGRAPHIE

### 1. Œuvres dramatiques étudiées

- Bouchard, Michel Marc, *Les aboyeurs*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 1999, 113 p.
- Choinière, Olivier, *Félicité*, Montréal, Dramaturges, 2007, 84 p.
- Fréchette, Carole, *Je pense à Yu, suivi de Entrefilet*, Montréal et Arles, Leméac et Actes sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2012, 91 p.
- Hare, David, *Stuff Happens*, Londres, Faber and Faber, 2005 [2004], 120 p.
- Jelinek, Elfriede, *Bambiland*, trad. de l'allemand par Patrick Démerin, Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Métro », 2006 [2004], 120 p.

### 2. Inventaire d'œuvres dramatiques qui traitent des médias

- Archambault, François, *Code 99*, Montréal, Dramaturges, 2000, 196 p.
- , *Adieu beauté, la comédie des horreurs*, Montréal, Duchesne, 2001, 117 p.
- Arsenault, Mathieu, *Vu d'ici : roman*, Montréal, Triptyque, 2008, 97 p.
- Belber, Stephen, *McReele*, New York, Dramatists Play Service, 2006, 69 p.
- Besset, Jean-Marie, *R.E.R.*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Des quatre-vents », 2009, 101 p.
- Bienvenue, Yvan, « Marie Christmas », *Mœbius*, n° 75, hiver 1997, p. 27-35.
- Boucher, Serge, *Les bonbons qui sauvent la vie*, Montréal, Dramaturges, 2004, 119 p.
- Cannet, Jean-Pierre, *Rapt*, dans Jean-Pierre Engelbach (éd.), *25 Petites Pièces d'Auteurs*, Montreuil-sous-Bois (France), Éditions théâtrales, 2007, p. 235-246.
- Champagne, Dominic, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, *Cabaret Neiges noires*, Montréal, VLB, 1994, 213 p.
- Choinière, Olivier, *Jocelyne est en dépression : tragédie météorologique*, Montréal, Dramaturges, 2002, 67 p.



- , *Léa-Pu de Sonlaté*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 2002, 91 p.
- , *Beauté intérieure*, Montréal, Dramaturges, 2003, 99 p.
- , *La tragédie grecque*, Montréal, Centre des auteurs dramatiques, 2008, 3 p.
- Crimp, Martin, *Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2009, 90 p.
- De la Chenelière, Evelyne, *L'Imposture*, Montréal, Leméac, 2009, 101 p.
- Dorin, Philippe, *Les enchaînés : Scènes de marionnettes*, Paris, École Des Loisirs, 2007, 85 p.
- Gabily, Didier-Georges, *Harangue berceuse avec chambre la nuit, télévision et un enfant (malade)*, dans *Chimère et autres bestioles. Une féerie*, Paris, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 1994, p. 57-62.
- Gingras, René, *Jacynthe, de Laval*, Carnières, Lansman, 2000, 44 p.
- Gionfriddo, Gina, *After Ashley*, New York, Dramatists Play Service, 2006, 76 p.
- Granouillet, Gilles, *Nos écrans bleutés*, Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2009, 42 p.
- Grumberg, Jean-Claude, *Moi je crois pas*, Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2010, 67 p.
- Hare, David, *The Absence of War*, Boston et Londres, Faber and Faber, 1993, 110 p.
- Hogue, Stéphane, *Ceci n'est pas une pipe*, Montréal, Duchesne, 2002, 93 p.
- Horovitz, Israel, *Speaking Well of the Dead*, dans *5 short plays*, New York, Samuel French, 2004, p. 53-86.
- , *Trois semaines après le paradis. Une voix de New York*, trad. de Jean-Paul Alègre et Nathalie Gouillon, dans *Péchés maternels et autres pièces courtes*, Paris, Éditions théâtrales, 2006 [2001], p. 64-85.
- Hubert, Isabelle, *Couteau : sept façons originales de tuer quelqu'un avec*, Montréal, Dramaturges, 1999, 131 p.
- Jelinek, Elfriede, *Drames de princesses. La Jeune Fille et la mort I-V*, trad. de l'allemand par Magali Jourdan et Mathilde Sobottke, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2006, 138 p.
- Kelly, Dennis, *Occupe-toi du bébé*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2010 [2007], 110 p.
- MacArthur, Greg, *Toxique ou L'incident dans l'autobus*, Montréal, Dramaturges, 2011, 166 p.

- MacLeod, Joan, *Cette fille-là*, trad. de l'anglais par Olivier Choinière, Montréal, Dramaturges, 2007, 50 p.
- Mailer, John Buffalo, *Hello Herman*, New York, Dramatist's Play Service, 2010, 54 p.
- Mathiote, Pierre, *Body bag*, dans *Le tour des mots en solitaire; suivi de Body bag : deux pièces*, Paris, Avant-scène, coll. « Avant-scène théâtre », 1995, p. 44-48.
- Medoff, Mark, *Gunfighter : A Gulf War Chronicle*, New York, Dramatists Play Service, 2003, 101 p.
- Mouawad, Wajdi, *Ciels*, Montréal et Arles, Leméac et Actes sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 2009, 81 p.
- Nelson, Anne, *The Guys*, New York, Random House Trade Paperbacks, 2003, 87 p.
- Ouellette, Michel, *La colère d'Achille*, dans *Iphigénie en trichromie; suivi de La colère d'Achille*, Sudbury (Ontario), Prise de parole, 2009, p. 111-211.
- Palustran, Christian, *Une soirée tranquille, précédé de Un papillon jaune appelé Sphinx*, Lille, Lafontaine, 1995, 88 p.
- Parenteau-Lebeuf, Dominick, *Portrait chinois d'une imposteure : théâtre*, Carnières, Lansman, « Nocturnes théâtre », 2004, 69 p.
- , *La petite scrap : théâtre*, Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 2005, 69 p.
- Pellier, William, *Reconstitution*, dans Jean-Michel Ribes (dir.), *La baignoire et les deux chaises, « le off » : recueil de 6 pièces courtes*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2005, p. 83-98.
- Py, Olivier, *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2000, 34 p.
- Richter, Falk, *Hôtel Palestine; Electronic City; Sous la glace; Le Système*, trad. de Anne Monfort, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2008, 169 p.
- Roy, Stéphane E., *Propagande*, Québec, Éditions Michel Brûlé, 2009, 168 p.
- Tremblay, Guillaume, et Olivier Morin, *Clotaire rapaille, l'opéra rock*, Montréal, Éditions de ta mère, 2014, 137 p.
- Tremblay, Larry, *Téléroman*, Carnières, Lansman, coll. « Nocturnes théâtre », 1999, 46 p.
- Tremblay, Michel, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1994, 123 p.
- Tremblay, Pierre-Michel, *Coma unplugged*, Montréal, Dramaturges, 2009, 79 p.
- , *Au champ de Mars : comédie satirique*, Montréal, Dramaturges, 2011, 96 p.

Varon, Charles, *Rush Limbaugh in Night School*, New York, Dramatists Play Service, 1997, 49 p.

Vinaver, Michel, *L'Émission de télévision*, Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 1990, 112 p.

———, *11 septembre 2001*, dans *Théâtre complet*, t. 8, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2003 [2002], p. 130-181.

### 3. Références

Adorno, Theodor W., et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1974 [1947], 281 p.

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », n° 617, 2008, 40 p.

Agence France-Presse, « La guerre en Irak (chronologie) », *AFP Infos Mondiales*, 10 avril 2003.

Amossy, Ruth, *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le Texte à l'œuvre », 1991, 215 p.

Anonyme, « La peur des bombes humaines », *Sud Ouest*, 31 mars 2003, p. 6.

Aristote, *Poétique d'Aristote*, trad. de Charles Batteux, Paris, J. Delalain, chap. IX, 1874, 47 p.

———, *Poétique*, introd., trad. et annot. de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche classique », 1990, 216 p.

Arquembourg, Jocelyne, « Comment les récits d'information arrivent-ils à leurs fins? », *Réseaux*, vol. 132, n° 4, 2005, p. 27-50.

Audet, René, « Le contemporain. Autopsie d'un mort-né », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 7-19.

Baillargeon, Normand, *Je ne suis pas une PME. Plaidoyer pour une université publique*, Montréal, Les éditions Poètes de brousse, coll. « Essai libre », 2011, 89 p.

Baillargeon, Stéphane, « Médias – Ici Radio-Couronne. Radio-Canada lance une couverture multimédia du 450 », *Le Devoir*, 26 novembre 2011, p. E4.

———, « Le panurgisme médiatique », *Le Devoir*, 12 novembre 2012, p. B7.

- , « Le miroir aux journalistes », *Le Devoir*, 13 janvier 2014, p. B7.
- , « Le journalisme d'État. À propos de l'aide à la presse en France et au Canada », *Le Devoir*, 12 mai 2014, p. B7.
- Bajon, Jean-Yves, *Les années Mao. Une histoire de la Chine en affiches (1949-1979)*, Éditions du Pacifique, 2001, 127 p.
- Balle, Francis, *Les médias*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2004, 127 p.
- Barbérís, Isabelle, *Théâtres contemporains : mythes et idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Intervention philosophique », 2010, 205 p.
- Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192 p.
- Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres*, t. 3, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 269-316.
- Berlant, Lauren Gail, « Introduction : The Intimate Public Sphere », dans *The Queen of America Goes to Washington City : Essays on Sex and Citizenship*, Durham (États-Unis), Duke University Press, coll. « Series Q », 1997, p. 1-24.
- , « The Theory of Infantile Citizenship », dans Lauren Gail Berlant, *The Queen of America Goes to Washington City : Essays on Sex and Citizenship*, Durham (États-Unis), Duke University Press, coll. « Series Q », 1997, p. 25-53.
- , « The Subject of True Feeling : Pain, Privacy, and Politics », dans Austin Sarat et Thomas R. Kearns, *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*, Ann Arbor (États-Unis), University of Michigan Press, coll. « Amherst series in law, jurisprudence, and social thought », 1999, p. 49-84.
- Biet, Christian, et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2006, 1050 p.
- Boal, Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, nouv. éd., Paris, La Découverte et Syros, coll. « La Découverte / Poche », 1996 [1966], 207 p.
- Bouchard, Michel Marc, *Les grandes chaleurs*, Montréal, Leméac, 1993, 97 p.
- Bourdages, Étienne (dir.), *Jeu : Jouer dans la cité*, n° 139 (2), juin 2011, p. 66-137.
- Bourdieu, Pierre, *Sur la télévision, suivi de L'emprise du journalisme*, Paris, Liber, coll. « Raisons d'agir », 1996, 95 p.
- Breton, Philippe, *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte poche », 1997, 171 p.



- Broch, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001 [1955], 38 p.
- Bruckner, Pascal, *L'euphorie perpétuelle. Essai sur le devoir de bonheur*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 2002, 280 p.
- Brunet, Alain, « Céline de retour au bercail », *La Presse*, 3 avril 1993, p. E5.
- Buies, Arthur, « L'enfance du journalisme », dans Arthur Buies et Laurent Mailhot (comp.), *Anthologie*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1994 [1892], p. 104-106.
- Cadioux, Alexandre, « 100 ans du Devoir : après la chanson, place au théâtre », *Le Devoir*, 27 novembre 2010, p. A1.
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 2<sup>e</sup> éd., Durham (États-Unis), Duke University Press, 1987 [1977], 395 p.
- Caron, Catherine, et Marco Veilleux (transcription), « Pour une critique de la scène médiatique », table ronde avec Anne-Marie Gingras, Isabelle Gusse et Michel Sénécal, *Relations : Médias sous observation*, n<sup>o</sup> 728, octobre-novembre 2008, p. 12-16.
- Choinière, Olivier, « Moi le premier », *Liberté : La résistance culturelle*, vol. 48, n<sup>o</sup> 3, 2006, p. 16-22.
- Chomsky, Noam, *Les dessous de la politique de l'Oncle Sam*, Montréal, Bruxelles et Pantin (France), Écosociété, EPO et Le Temps des cerises, 1996, 135 p.
- , « De quoi les médias dominants tirent-ils leur domination? », dans Pascal Durand et Alain Accardo, *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'ULG, coll. « Sociopolis », 2004, p. 57-59.
- Chomsky, Noam, et Edward S. Herman, *La fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie*, nouv. éd. rev. et actualisée, Marseille, Agone, 2008, 653 p.
- Chossudovsky, Michel, *Mondialisation de la pauvreté et nouvel ordre mondial*, nouv. éd. rev. et augm., Montréal, Écosociété, 2004, 383 p.
- Cliche, Denise, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal Hébert, et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 215-247.
- Coveney, Aidan, « Anything you can do, tu can do better : Tu and vous as substitutes for indefinite on in French », *Journal of Sociolinguistics*, vol. 7, n<sup>o</sup> 2, mai 2003, p. 164-191.
- Cyr, Catherine (dir.), *Jeu : Subversion*, n<sup>o</sup> 135 (2), juin 2010, p. 62-137.
- Danan, Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes sud, coll. « Apprendre », 2010, 76 p.

- David, Gilbert « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* », *Théâtre/public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 10-15.
- De Beauvoir, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1976 [1949], 2 vol.
- Debord, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], 167 p.
- Deglise, Fabien, « Une nouvelle bavure tue 30 civils irakiens. La guerre est loin de se dérouler comme prévu, reconnaît un général américain », *Le Devoir*, 29 mars 2003, p. A1.
- Demers, Frédéric, « Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la Révolution tranquille », *Mens*, vol. 3, n° 2, printemps 2003, p. 233-267.
- Derrida, Jacques, Gad Soussana et Alexis Nouss, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2001, 112 p.
- Despic-Popovic, Hélène, « Milosevic junior a eu son "Bambipark". Le fils de Slobodan ouvre un parc de jeux dans le fief politique de son père. », *Libération*, 6 juillet 1999, p. 8-9.
- Dortier, Jean-François (dir.), *Le Dictionnaire de sciences humaines*, sous « Média », Auxerre, Sciences Humaines Éditions, coll. « La Petite Bibliothèque des Sciences Humaines », 2008, p. 445-449.
- Ducharme, Francis, « Les figures animalières enfantines et la guerre en Irak dans *Bambiland* de Jelinek », *Théâtre/Public : Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*, n° 202, octobre-décembre 2011, p. 76-79.
- , « Satire d'une télévision publique en dérive : *Les aboyeurs* de Michel Marc Bouchard », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 45-57.
- Dumas, Ève, « Hiver précoce. Olivier Choinière cause météo dans sa nouvelle pièce, *Jocelyne est en dépression* », *La Presse*, 6 août 2002, p. C1.
- Dumazedier, Joffre, *Vers une civilisation du loisir*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1962, 309 p.
- Durand, Pascal, et Alain Accardo (dir.), *Médias et censure : figures de l'orthodoxie*, Liège, Éditions de l'ULG, coll. « Sociopolis », 2004, 243 p.
- Eschyle, *Les Perses*, trad. et prés. de Georges Chappon, Paris, A. Hatier, 1964, 62 p.
- Féral, Josette, *La culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1990, 341 p.
- Fox News, « "Flipper" Fights Saddam, Looks for Mines », *FOXNews.com*, 26 mars 2003, en ligne, <[www.foxnews.com/story/0,2933,82178,00.html](http://www.foxnews.com/story/0,2933,82178,00.html)>, consulté le 24 mai 2011.

- Fréchette, Carole, *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, coll. « Théâtre à l'affiche », 2002, 43 p.
- , *Les quatre morts de Marie*, Arles, Actes Sud, coll. « Actes Sud – Papiers », 1998, 60 p.
- Fridman, Viviana, et Michèle Ollivier, « “Les cretons autant que le caviar” ou l'érosion des hiérarchies culturelles », *Loisir et société*, vol. 25, n° 1, printemps 2002, p. 37-54.
- Gagnon, Lise (dir.), *Jeu : Les Seconds États généraux du théâtre*, n° 126 (1), hiver 2008, p. 78-144.
- Gingras, Anne-Marie, *Médias et démocratie : le grand malentendu*, 3<sup>e</sup> éd. rev. et augm., Québec, Presses de l'Université du Québec, 2009 [1999], 290 p.
- Godin, Diane, et Marie-Andrée Brault (dir.), *Jeu : Engagement nouvelle vague*, n° 94 (1), mars 2000, p. 58-135.
- Gombeaud, Adrien, *L'homme de la place Tiananmen. Histoire d'une image*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Médiathèque », 2009, 118 p.
- Grenier, Line, « Global Pop on the Move : The Fame of Superstar Céline Dion within, outside, and across Quebec », *Australian-Canadian Studies : A Journal for the Humanities & Social Sciences*, vol. 19, n° 2, 2001, p. 31-48.
- Guay, Hervé, « Captivités », *Spirale*, n° 236, printemps 2011, p. 78-80.
- , « Madeleine et la Chine », *Critical Stages / Scènes critiques*, n° 6, 29 juin 2012, en ligne, <<http://www.criticalstages.org/criticalstages6/entry/Madeleine-et-la-Chine>>, consulté le 13 août 2013.
- , « La bataille perdue de la visibilité médiatique du théâtre », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 46-48.
- , « Détours dans *Téléroman* de Larry Tremblay : fantasmes, enfance et rêves », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 59-72.
- , « Entretien avec Carole Fréchette », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 18-19.
- Guay, Hervé, et Francis Ducharme, « Une dramaturgie (con)cernée par les médias », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 7-15.
- Habermas, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1978 [1962], 324 p.
- Hains, Lyne, « Voix de mères et voix de filles dans le théâtre des femmes au Québec depuis 1960 », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010, 324 f.

- Hall, Stuart, « Codage/décodage », trad. de Michèle Albaret et Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, vol. 12, n° 68, novembre-décembre 1994, p. 27-39.
- Harris, Daniel, *Cute, quaint, hungry, and romantic : the aesthetics of consumerism*, New York, Basic Books, 2000, 270 p.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2012 [2003], 321 p.
- Havis, Allan, « Introduction », dans Allan Havis, *American political plays after 9/11*, Carbondale, Southern Illinois University Press, coll. « Theater in the Americas », 2010, p. 1-16.
- Hébert, Chantal, et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2004, 311 p.
- Hellot, Marie-Christiane, « De l'effet de la peinture rouge sur la traductrice. *Je pense à Yu* », *Jeu*, n° 145 (4), décembre 2012, p. 13-17.
- Hornby, Richard, « War Fever », *Hudson Review*, vol. 57, n° 4, hiver 2005, p. 647-654.
- Hughes, Jenny, « Theatre, Performance and the "War on Terror" : Ethical and Political Questions Arising from British Theatrical Responses to War and Terrorism », *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n° 2, 2007 p. 149-164.
- Huot, Alexandre, *Le Reporter. Comédie héroïque. Quatre actes en vers*, Montréal, Édouard Garand, 1930, 36 p.
- Hurley, Erin, « Céline Dion à Las Vegas ou les affects de la simulation », *L'Annuaire théâtral*, n° 45, printemps 2009, p. 21-44.
- Imbs, Paul (dir.), *Trésor de la langue française : dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, 1789-1960*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971-1994, sous « média », aussi disponible dans *Trésor de la langue française informatisé*, 2005, en ligne, <<http://atilf.atilf.fr/>>, consulté le 2 avril 2014.
- Innes, Christopher, « Towards a Post-millennial Mainstream? Documents of the Times », *Modern Drama*, vol. 50, n° 3, automne 2007, p. 435-452.
- Jacques, Hélène, « Portrait de l'auteur en vedette de la télévision dans *L'imposture* d'Evelyne de la Chenelière », *Voix et images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 73-86.
- Joxe, Alain, *Le Chili sous Allende*, Paris, Gallimard, 1974, 263 p.
- Klein, Christian, « Dire l'événement : *Bambiland* d'Elfriede Jelinek et la guerre en Irak », dans Hilda Inderwildi et Catherine Mazellier (dir.), *Le théâtre contemporain de langue*



- allemande : écritures en décalage*, Paris, L'Harmattan, coll. « De l'Allemand », 2008, p. 25-38.
- Koerner, Morgan, « Media Play : Intermedial Satire and Parodic Exploration In Elfriede Jelinek and Christoph Schlingensief's *Bambiland* », dans Tara Forrest, Anna Teresa Scheer et Alexander Kluge (dir.), *Christoph Schlingensief : art without borders*, Bristol (Royaume-Uni) et Chicago (États-Unis), Intellect, 2010, p. 153-168.
- Krimmer, Elisabeth, « TV Nation : The Representation of Death in Warfare in Works by Peter Handke and Elfriede Jelinek », dans Claire Bielby et Anna Richards (dir.), *Women and Death 3 : Women's Representations of Death in German Culture since 1500*, Rochester (États-Unis), Camden House, 2010, p. 174-192.
- Kulka, Tomas, *Kitsch and Art*, University Park (États-Unis), Pennsylvania State University Press, 1996, 137 p.
- Kuti, Elizabeth, « Tragic Plots from Bootle to Baghdad », *Contemporary Theatre Review*, vol. 18, n° 4, novembre 2008, p. 457-469.
- Labrèche, Marc, « Médias – Qui sont les vrais clowns de l'infospectacle? », *Le Devoir*, 13 février 2014, p. A7.
- Lamontagne, Marie-Andrée et André Myre (trad. et exégèse), « D'après Matthieu. Évangile de Matthieu », dans Frédéric Boyer (dir.), *La Bible : nouvelle traduction*, Paris et Montréal, Bayard, Médiaspaul et Service biblique catholique Évangile et Vie, 2001, p. 2216-2275.
- Larrue, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité. Une rencontre tardive », *Intermédialités*, n° 12, automne 2008, p. 13-29.
- Le Cam, Florence, *Le journalisme imaginé : histoire d'un projet professionnel au Québec*, Montréal, Leméac, 2009, 255 p.
- Le Grand, Eva (dir.), *Séductions du kitsch : roman, art et culture*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1996, 184 p.
- Lefebvre, Paul, « Le théâtre des métamorphoses », *Liberté*, vol. 51, n° 3, février 2010, p. 7-40.
- Lehmann, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 p.
- Lemieux, Michel, *La télé cannibale*, Montréal, Écosociété, 2004, 146 p.
- Lesage, Marie-Christine, « Entre le rêve et la tourmente », *Nuit blanche*, n° 61, automne 1995, p. 15-18.
- , « Dramaturgie contemporaine. Une forme en fuite ou en devenir? », dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Contemporanéités », 2009, p. 49-68.

- Lesage, Marie-Christine, et Audrey-Anne Cyr, « Critique théâtralisée des esthétiques marchandes. Les dramaturgies performatives d'Olivier Choinière et de Guillaume Corbeil », *Voix et Images : Théâtre et médias*, vol. 39, n° 1 (115), automne 2013, p. 29-44.
- Lévesque, Solange, « Éclaircie dans l'été des théâtres », *Jeu*, n° 85 (4), décembre 1997, p. 167-170.
- Lillo, Gaston, « De quelques modulations et usages du fait divers », *Tangence*, n° 37, septembre 1992, p. 16-28.
- Lipovetsky, Gilles, et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Hors série Connaissance », 2013, 493 p.
- Lutts, Ralph H., « The Trouble with Bambi : Walt Disney's Bambi and the American Vision of Nature », *Forest and Conservation History*, n° 36, octobre 1992, p. 160-171, aussi disponible dans Mark V. Barrow, Jr., VirginiaTech Department of History, History 2104 Fall 2005. *Critical Issues in U.S. History : Environmental History*, automne 2005, en ligne, <[www.history.vt.edu/Barrow/Hist2104/readings/bambi.html](http://www.history.vt.edu/Barrow/Hist2104/readings/bambi.html)>, consulté le 24 mai 2011.
- Marcuse, Herbert, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968 [1964], 281 p.
- Martel, Frédéric, *Theater. Sur le déclin du théâtre en Amérique et comment il peut résister en France*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2006, 235 p.
- , *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, édition revue, Paris, Flammarion, coll. « Champs actuels », 2011 [2010], 460 p.
- Martin, Michèle, et Serge Proulx, *Une télévision mise aux enchères : programmations, programmes, publics*, Sainte-Foy, Télé-université, coll. « Communication et société », 1995, 298 p.
- Martin, Steve, « Céline. Sa vraie vie à Las Vegas », *7 Jours*, vol. 23, n° 24, 6 avril 2012, p. 6-14.
- Mattelart, Armand, Xavier Delcourt et Michèle Mattelart, *La culture contre la démocratie? l'audiovisuel à l'heure transnationale*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 1984, 223 p.
- Mazellier-Grünbeck, Catherine, « Le théâtre d'Elfriede Jelinek : de la maison de poupée à la tour de Babel », dans Gérard Thiériot, *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Interlangues. Littératures », 2006, p. 67-96.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Saint-Laurent, Québec, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1993 [1966], 561 p.

- Mevel, Jean-Jacques, « Le Pentagone mis à mal par les bavures », *Le Figaro*, 2 avril 2003, p. 5.
- Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, nouv. éd., Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », n° 144, 1977 [1971], 232 p.
- Munger, Benoît, « Un nouveau rendez-vous », *Le Devoir*, « Convergence », 28 janvier 2002, p. B7.
- Naugrette, Catherine, *L'esthétique théâtrale*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2011, 255 p.
- Nouss, Alexis, *La Modernité*, Paris, P.U.F, coll. « Que Sais-je? », 1995, 127 p.
- Nutting, Stéphanie, « Mater/modernité dans l'écriture dramatique de Carole Fréchette », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français : Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'université du Québec, 2003, p. 237-248.
- Oberhuber, Andrea, et Richard Poulin, « Mondialisation et identité québécoise : le phénomène de l'exportation culturelle – les exemples de Luc Plamondon et de Céline Dion », *Action Nationale*, vol. 90, n° 7, septembre 2000, p. 45-71.
- Olalquiaga, Céleste, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'anglais de Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubret, Lyon, Fage, 2008, p. 242.
- Palmer, Michael, *Dernières nouvelles d'Amérique : Médias, pouvoirs et langages depuis les États-Unis (XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2006, 238 p.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, éd. rev. et corr., Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.
- Picard, Caroline, « Théâtre d'été : instrument de divertissement, d'apprentissage et de conscientisation sociale? », mémoire de maîtrise, histoire, Québec, Université Laval, 1996, 154 f.
- Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.
- Ravet, Jean-Claude (dir.), *Relations : Médias sous observation*, n° 728, octobre-novembre 2008, p. 10-26.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, t. 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1983, 319 p.
- Riesman, David, *La Foule solitaire*, Paris, Arthaud, préface d'Edgar Morin, 1964 [1950], 378 p.
- Robert, Lucie, « Vieilles granges et chaises droites », *Québec français*, n° 39, octobre 1980, p. 54-55.

- , *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.
- , « La théâtralité fragmentée », *Voix et Images*, vol. 20, n° 3, printemps 1995, p. 721-730.
- , « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 2. Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 61-85.
- , « 1937 : les enjeux du théâtre », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937, un tournant culturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2009, 368 p.
- Robertson, Roland, « Globalization or Glocalisation? », *Journal of International Communication*, vol. 1, n° 1, juin 1994, p. 33-52.
- Saint-Hilaire, Jean, « Michel Marc Bouchard plante sa dent dans le jarret de la télé », *Le Soleil*, 12 juin 1999, p. D13.
- Saint-Martin, Lori, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images*, vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 78-88.
- Sarrazac, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2012, 402 p.
- , *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, coll. « Circé/poche », 1999 [1981], 212 p.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 p.
- Sieg, Katrin, *Choreographing the global in European cinema and theater*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Studies in European culture and history », 2008, 227 p.
- Simon, Catherine, « L'étau se resserre autour du dictateur irakien », *Le Monde*, 7 avril 2003, p. 4.
- Soto-Morettini, Donna, « Trouble in the House : David Hare's "Stuff Happens" », *Contemporary Theatre Review*, vol. 15, n° 3, automne 2005, p. 309-319.
- Squatriglia, Chuck, « Dolphins hunt for mines in gulf waters », *San Francisco Chronicle*, 27 mars 2003, p. W-2, aussi disponible dans *SFGate*, en ligne, <[www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/03/27/MN291465.DTL](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2003/03/27/MN291465.DTL)>, consulté le 27 mai 2009.
- Texas A&M University, « Flipper As Rambo : Dolphins Can Be Great Naval Security Tools », *ScienceDaily*, 11 avril 2003, en ligne, <[www.sciencedaily.com/releases/2003/04/030411070405.htm](http://www.sciencedaily.com/releases/2003/04/030411070405.htm)>, consulté le 24 mai 2011.



- Thibault-Chamberland, Sara, « Culture médiatique et pratique théâtrale », *Jeu*, n° 150 (1), avril 2014, p. 64-68.
- Thorsell, Staffan, « The Great Firewall of China », *Theguardian.com*, 24 avril 2003, en ligne, <<http://www.theguardian.com/media/2003/apr/24/chinathemedia.digitalmedia>>, consulté le 3 juillet 2014.
- Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, 462 p.
- Tremblay, Odile, « Les vrais maîtres du jeu », *Le Devoir*, 7 mars 2009, p. E2.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, t. 1 de *Lire le théâtre*, nouv. éd. augm., Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiel », 1982 [1977], 302 p.
- Vaïs, Michel (dir.), *Jeu : Théâtre d'intervention*, n° 113 (4), décembre 2004, p. 58-138.
- Vander Lugt, Kristin T., « “Necropolitics” : Reading the Revenant Body in Elfriede Jelinek’s *Stecken, Stab und Stangl* and *Bambiland* », *Gegenwartsliteratur : A German Studies Yearbook*, vol. 6, 2007, p. 212-231.
- Vigeant, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, coll. « Synthèse », 1989, 226 p.
- Villers, Michel, « La détresse de Resan », *Le Parisien*, « Le fait du jour », 2 avril 2003, p. 7.
- Voltz, Pierre, « Temps et théâtre », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1332-1335.
- Warren, Jean-Philippe, *Ils voulaient changer le monde. Le militantisme marxiste-léniniste au Québec*, Montréal, VLB, coll. « Études québécoises », 2007, 252 p.
- Westgate, J. Chris, « David Hare’s “Stuff Happens” in Seattle : Taking a Sober Account », *NTQ – New Theatre Quarterly*, vol. 25, n° 4 (100), novembre 2009, p. 402-418.